

TIES GROŽIO VERTYBĖMIS

PLATONAS ◆ NIETZSCHE ◆ GOETHE
GEIGERIS ◆ WÖLFFLINAS ◆ FOCILLONAS ◆ WALZELIS
MEUMANAS ◆ PLOTINAS ◆ SCHILLERIS ◆ LESSINGAS
CROCE

baltos lankos

ALK

TIES GROŽIO VERTYBĖMIS

Antras
fotografuotinis
leidimas

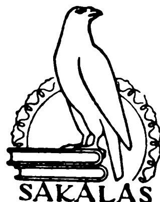
baltos lankos

TIES GROŽIO VERTYBĖMIS

PLATONAS ◆ NIETZSCHE ◆ GOETHE
GEIGERIS ◆ WÖLFFLINAS ◆ FOCILLONAS ◆ WALZELIS
MEUMANAS ◆ PLOTINAS ◆ SCHILLERIS ◆ LESSINGAS
CROCE

SUDARĖ IR IŠVERTĖ
RAPOLAS SERAPINAS

PERŽIŪRĖJO IR PAGRINDINĘ ĮVADO DALĮ PARAŠĖ
PROF. VOSYLIUS SEZEMANAS



SAKALO LEIDYKLA KAUNE

Knygos perleidimą parėmė Atviros Lietuvos fondas

ISBN 9986-403-43-X

PRATARMĖ

1936-ųjų metų vasaros pabaigoje priimdamas Švietimo Ministerijos pasiūlymą sudaryti rinkinį didžiųjų mąstytojų bei kritikų pasisakymų apie grožį, meną ir kūrybą, gavau palydais ir šiokių tokių pageidavimų, kas, būtent, itin norima matyti būsimojoje knygoje. Pavyzdžiui, man buvo paminėta Lessingo *Laokoonas*, Schillerio traktatas *Apie naiviąją ir sentimentaliąją poeziją;* taip pat karštai buvo pageidauta ko nors iš O. Walzelio ir B. Crocės — straipsnių ar ištraukų pavidale. E. Meumanas čia pateko a. a. prof. St. Šalkauskiui pakartotinai prašant. H. Focillono straipsnį pasiūlė d-ras M. Vorobjovas. Visus kitus dalykus rinkau ir tvarkiau pats vienas, pasitardamas vien tik su prof. V. Sezemanu. Nors Švietimo Ministerijos vadovai — tiksliau pasakius, generalinis sekretorius ir Knygų Leidimo Komisijos pirmininkas Kazimieras Masiliūnas — medžiagos pasirinkime ir darbe manęs nevaržė: galėjau visų pageidavimų bei pasiūlymų aklai įsikibęs laikytis, bet galėjau ir mažai jų tepaisyti, tačiau, iš pagarbos savo „protektoriams", jaučiau reikalą, kiek vienu ar kitu atžvilgiu man buvo įmanoma, vykdyti jų valią, kad ir nevisur visiškai vienodos būdamas su jais nuomonės.

K. Masiliūnas buvo neišpuikęs ir sukalbamas žmogus, kuris nuoširdžiai stengėsi, kad šis veikalas greičiau pasirodytų, ko, deja, nepasakyčiau apie kai kuriuos žemesniuosius jo padėjėjus iš Knygų Leidimo Komisijos techninio personalo. Grynai dėl jųjų kaltės rankraštis buvo tiek ilgai „marinuojamas" Komisijos spintoje. Juk ištisus 17 pirmųjų mėnesių po rankraščio įteikimo jis tenai „ilsėjosi" nė kieno nejudinamas... Ir tik prieš pat „raudonųjų" įsibrovimą paskubomis, paknopstomis tasai rankraštis beatiduota į spaustuvę surinkti. Veikiai prasidėjusi komunistinė invazija suparaližavo tik ką įsisiūbavusį darbą. Galų gale atspausdinus paskutinę korektūrą, bolševikai šį leidinį drauge su kitais dar nebaigtais leidiniais įsakė nutraukti spausdinti — neribotam laikui, įsigeidę patikrinti, kuo ir kiek čia nusikalstama marksizmo „dogmai". Tai buvo 1940-ųjų metų liepos mėnesį. Su cenzūravimu nesiskubinta. Dar ilgiau užtruko atsakymas, nes

tik sekančiais metais pavasariop Korsakas teikėsi, privačiai paklaustas, pareikšti, kad, būtent, veikalas *Ties grožio vertybėmis,* būdamas paruoštas „pagal griežtą idealistinį planą", nė vienu atžvilgiu nepatenkina „naujosios dvasios reikalavimų". Girdi, nebent Lessingo *Laokoonas,* pridėjus „atitinkamą" — atseit, marksistinį — įvadą, galėtų būti atskira knygele išleistas. O daugiau niekas kitas nieku gyvu netinka.

Prasidėjus Rytuose karui ir išrūkus iš mūsų krašto bolševikams, susidarė nauja padėtis. Veikalas turėjo pereiti į trečias jau rankas, tariant, į antras „nė kieno" rankas. Juk dar bolševikmečių jis buvo tapęs vargšu pamestinuku — našlaičiu, nes bolševikinė Valstybinė Leidykla, suėmusi į save visų buvusių nepriklausomos Lietuvos leidyklų teises ir sutelkusi jųjų leidinius, atsisakė betgi nuo tų leidyklų prisiimtųjų įsipareigojimų. Tad šis leidinys, būdamas, be to, bolševizmui nemėgiamo turinio, buvo netekęs bet kokio leidėjo. Ir jau jo tekstas spaustuvėje ruoštasi išbarstyti, kaip be reikalo laikąs surijęs daug metalo. Tik vienui vienas įžvalgus ir kultūringas žmogus jį beužsistojo; tatai padarė dargi man nežinant ir neprašant, nes iš tikrųjų jau ir nebeišmaniau į ką kreiptis užtarimo, ir buvau visiškai netekęs vilties išgelbėti savo sunkų ilgų metų darbą nuo žlugimo. Tasai tam tikrą laiką mano nežinotas geradaris buvo dabartinis šios knygos leidėjas — S a k a l o leidyklos direktorius Antanas K n i ū k š t a. Bolševikmečiu apgynęs veikalo „gyvybę", jis, frontui pasistūmėjus į Rytus, jį perėmė į savo asmeninę dispoziciją ir padarė visa, kas tik galima, gauti leidimui jį spausdinti. Ir leidimas tikrai buvo gautas. Todėl šiam retam žmogui ir taip pat K. Masiliūnui lieku iš visos širdies dėkingas.

Turi, mat, ir daiktai savo likimą...

Rapolas Serapinas

Karaliaučius,
1944. I. 10.

ĮVADAS

ESTETINIŲ TEORIJŲ APŽVALGA

Estetika, kaip savarankiškas mokslas, aiškinąs grožio ir estetinių vertybių esmę bei prigimtį, atsirado gana vėlai, daug vėliau negu kitos pagrindinės filosofijos disciplinos (logika, pažinimo teorija, etika, gamtos filosofija). Šio fakto priežastys yra įvairios. Iš dalies estetikos raidai kliudė jos problematikoj glūdį sunkumai, tam tikras estetinių fenomenų irracionalumas; iš dalies tai priklauso nuo to, kad estetinė problema ne taip glaudžiai surišta su svarbiausiais ir aktualiausiais kultūrinio gyvenimo reikalais, kaip, pav., etika, gnoseologija ar kosmologija. Žinoma, spekuliatyviam interesui atsiradus, grožio savumas ir reikšmingumas negalėjo išslysti iš galvojančio žmogaus akių. Bet kadangi grožis — vis tiek, ar tai bus žmogaus, gamtos ar meno veikalo gražumas — reiškiasi, apskritai, tokiuose daiktuose ir fenomenuose, kurie svarbūs žmogui ir kitais aktualesniais atžvilgiais, nes jis paprastai pasirodo kaip vertybė, lydinti kitas vertybes, artimesnes tiesioginiams gyvatos reikalams, — tai galima suprasti, kodėl pradžioje buvo bandoma apspręsti grožį atsižvelgiant į tuos reiškinius (fenomenus), kuriuos jis lydėjo, arba kodėl buvo kreipiamas dėmesys ne į grožio esmę, bet į jo reikšmę vienai ar kitai kultūros gyvenimo sričiai. Tai labai įtikinamai liudija klasikinės senovės pažiūros į grožį. Senovės graikų kultūra teisingai laikoma kultūra, kurioj menas ir, apskritai, estetinis momentas vaidino nepaprastai svarbų ir įtakingą vaidmenį. Rodytųs, kad ir estetinei spekuliacijai dirva ten turėjo būti itin dėkinga. Bet filosofinis estetinės problemos nagrinėjimas iš tikrųjų nėjo antikoj lygiu žingsniu su meno klestėjimu ir estetinio skonio lavinimusi. Galima net sakyti, kad antikos estetinė tradicija ir vėliau viduramžiais ir naujaisiais laikais šiek tiek trukdė savarankiškos estetikos atsiradimą bei plėtrą. Gal, kaip tik dėl to, kad estetinis momentas yra organiškai suaugęs su visomis kitomis kultūros apraiškomis, buvo itin sunku išskirti iš jų grožį ir iškelti jo prigimties ypatingą savitumą. Senovės graikų idealas buvo *kalokagatija,* t. y. toks idealas, kuriame dorovė nesutraukomai susijusi su grožiu. Dvasia turi ko tobuliausiai realizuotis kūniniame gaivale, ji turi pati įgauti tam tikrą kūniškumą ir susilieti su kūnu į neatskiriamą

vienovę. Idealus žmogus turi būti ir doras, ir gražus, t. y. jo vidinės moralinės savybės turi tinkamai pasireikšti jo išorinėj išvaizdoj ir elgsenoj. Tiktai tada jis bus vertingas savo tėvynės ir savo giminės atstovas ir galės pasiekti tikrą eudaimoniją (palaimą), t. y. sugebės ne tik kaip reikiant tvarkyti savo paties gyvenimą, bet ir tinkamai atlikti visas visuomenines ir religines priedermes. Kalokagatija pagrįsta mato, harmonijos ir euritmijos pradmenimis, apsprendžiančiais tinkamą dvasios įsikūnijimą ir tuo pačiu laiduojančiais kūno drausmę bei sugebėjimą įvykdyti dvasios siekimus ir sumanymus. Šitas idealas išaugo iš gyvenimo praktikos ir susiformavo pagal kultūrinio būvio reikalavimus. Tad ir suprantama, kodėl, bandant įsisąmoninti, kas yra ir ką reiškia grožis, glūdįs kalokagatijoj, graikų filosofams pirmiausia krito į akis jo praktinė ir gyvybinė reikšmė. Pirmą kartą, kiek mums žinoma, estetiniais klausimais susidomėjo sofistai. Gražu, — sako vieni, — yra visa tai, kas naudinga, tikslinga (ρηχσιμόν, ὠφελιμόν) ir, apskritai, atitinka savo paskirtį (pav., gražiausios yra tos akys, kurios geriausiai regi). Kiti pabrėžia ir iškelia labiau grožio subjektyvią pusę ir jo juslinę prigimtį: grožis, anot jų, suteikia pramogėlę. Gražu esą tai, kas malonu, kas patinka mūsų akims ir ausims.

Bet naudingumas, tikslingumas, prideramumas — tai reliatyvios sąvokos. Jei grožis jų apsprendžiamas, tai jo vertė antrinė, nesavarankiška ir priklauso nuo to tikslo, arba tos normos, kurią gražus objektas turi atitikti. O koks yra šitas tikslas, arba šita norma, palieka neaišku. Taip pat nenušviečia grožio prigimties ir antroji apybrėža, suvedanti jį į juslinį malonumą, nes nenurodo, ar malonumo jausmas sąlygojamas tam tikros paties objekto sąrangos, ar tiktai pagaunančio subjekto individualybės.

Visų šių reliatyvistinių grožio definicijų neužtenkamumą išaiškina *Platonas* (pav., dialoge *Hippijas didysis*). Sekdamas Sokrato heuristiniu metodu, jis reikalauja, kad būtų apibrėžta paties grožio esmė, jo ypatingas bendras pamatas. Atsakymą į šitą klausimą duoda jo idėjų teorija. Idėjos — tai visų daiktų tobuli prototipai, nuo kurių priklauso daiktų būtis ir prigimtis. Idėjų tarpe yra viena idėja, pasižyminti nepaprastu skaidrumu. Tatai grožio idėja, pasireiškianti visuose daiktuose, kurie atrodo gražūs ir pagaunami švelniausio juslės organo — akių. Sutikdama gražų daiktą ir atpažinusi jame atvaizdą to grožio prototipo , kurį buvo išvydusi anajame pasaulyje prieš savo gimimą, žmogaus sielą nepaprastai nudžiunga; ji visomis priemonėmis stengiasi prisiartinti prie šito daikto ir su juo bendrauti. Išvesdamas daiktų gražumą iš grožio idėjos, Platonas nugali sofistinių pažiūrų reliatyvumą ir

pripažįsta grožį nelygstama (absoliučia) ir savarankiška vertybe. Tai, be abejo, žymus žingsnis pirmyn. Vis dėlto, grožio idėja, kaip ją supranta Platonas, netinka savarankiškai estetikai pamatuoti. Idėjos, pagal jį, sudaro atskirą nekintamos būties pasaulį, iškylantį viršum juslinių daiktų sferos ir prieinamą tiktai grynam mąstymui. Todėl ir grožio idėja savo esme yra antjuslinis pradas. Kūnų gražumas, kuriuo pagrįsta kalokagatija, tėra vien netobulas jos atvaizdas, žemiausias grožio laipsnis, raginąs sielą kilti į aukštesnes, nejuntamas grožio apraiškas (į dorybės ir mokslo grožį) ir, pagaliau, pasiekti aukščiausią laipsnį — pačios grožio idėjos regėjimą (žiūrą). O ši idėja, pagal Platono teoriją, savo turiniu visiškai sutampa su gėrio idėja. Tokiu būdu ir Platonui išlieka ta grožio ir gėrio vienovė, kurią jis laiko kalokagatijos pamatu. Ir dar daugiau: šioje vienovėje pirmenybė priklauso gėriui. Gėrio idėja apsprendžia grožio idėjos reikšmę bei vertę. Itin aiškiai tai pasireiškia Platono pažiūroj į meną. Jisai nepripažįsta meninės kūrybos laisvės. Kūrybai turi vadovauti tie doroviniai sumanymai, kuriuos vykdo idealioji visuomeninė santvarka (idealioji valstybė). Meno uždavinys — būti moralinio auklėjimo varikliu, žadinančiu piliečiuose doros meilę ir nurodančiu jiems tuos idealus pavyzdžius, kuriuos jie turi sekti.

Grožio kriterijumi Platono filosofijoj yra ne tik jo atitikimas gėrio (dorovės), bet ir atitikimas tikrovės, tikrosios būties. Menas negali lygintis su pažinimu, vykstančiu per mąstymą, nes neišeina iš juntamojo pasaulio ribų, nepasiekia pačių būties prototipų — idėjų, o tesitenkina gamindamas atvaizdus tų juslinių daiktų, kurie patys tėra vien netobuli idėjų atvaizdai.

Toks meninės kūrybos įvertinimas išplaukia iš platonizmo ir visos senovės filosofijos intelektualistinės krypties, pagal kurią žmogaus esmę ir vertę apsprendžia protas — sugebėjimas mąstyti. Vis dėlto būtų klaidinga manyti, kad grožis Platono moksle visiškai ištirpsta ir išnyksta gėrio bei tiesos (tikrosios būties) idėjose. Susiliedamas su jomis, grožis tuo pačiu suteikia joms ir savo ypatingą atspalvį. Harmonijos principas, kuriuo, pagal Platoną, remiasi sielos vidinė pusiausvyra ir dorovinė sąranga, be abejo, yra estetinės kilmės ir net etikos srityje nenustoja tam tikro estetinio pobūdžio. Štai kodėl platonizmas nesiliovė veikęs ir vėlesniųjų laikų estetines pažiūras.

Nei Aristotelio filosofija, nei neoplatonizmas neįneša nieko principiškai nauja į Platono grožio koncepciją. Neoplatonizmas tik tiksliau formuluoja ir kiek nuosekliau išdėsto Akademijos sukūrėjo (Platono) nustatytus principus. *Plotinas* mano, kad nėra atskiros idėjos, nuo ku-

rios priklausytų daiktų gražumas. Grožis glūdi pačioje idėjų esmėje. Tatai kūrybinės formos, kurios, įsikūnydamos medžiagoj, tvarko ją ir suteikia jai grožio. Bet juslinis grožis nesavarankiškas, jis tiktai simbolis antjuslinio (dvasinio) grožio, kuris sutampa su gėriu. Visur, kur medžiaga nenugalėta formos ir jos nepriklauso, pasirodo grožio stoka, bjaurumas.

Aristotelis labiau domisi specialiais estetiniais klausimais ir bendrus principus paliečia tik tarp kita ko. Jisai, taip pat kaip ir Platonas, pripažįsta, kad tam tikras tvarkingumas, apsprendžiąs daikto dalių sandorą bei didumą, yra būtina grožio sąlyga. Šitą tezę pamatuoja tuo, kad tiktai šiuo atveju daiktas duodąsis pagaunamas kaip užbaigta vienovė. Ir, nors kitoj vietoj pastebi, kad grožis gali reikštis ir nejudamuose daiktuose, o gėris tiktai veiksmuose, jis vis dėlto neskiria grožio nuo kitų vertybių ir suartina jį taip pat, kaip Platonas, su moraliniu gėriu ir su tiesa. Mogis, kurį mums suteikia, pav., tapybos ir skulptūros veikalai, priklausąs, jo nuomone, ne nuo vaizduojamojo objekto prigimties, bet nuo atvaizdo panašumo su pačiu daiktu, t. y. nuo to, kad mes jame *atpažįstam* tai, ką jis vaizduoja; nes tapyboje mums patinka net tokie daiktai (bjaurybės, lavonai), kurie tikrovėj sužadina šlykštumą. Vadinasi, estetinis grožėjimasis, pagal Aristotelį, yra grynai intelektinio pobūdžio. Panašiu būdu jis supranta ir meninę kūrybą, kuri gimusi iš pamėgdžiojimo instinkto.

Aišku, kad tokioj intelektualistinėj koncepcijoj vaizduotės kūrybinė reikšmė negali būti kaip reikiant įvertinta. Poezija Aristoteliui skiriasi nuo istorijos tuo, kad ji vaizduoja ne tai, kas iš tikrųjų įvyko, o tai, kas *gali* įvykti būtinu arba tikėtinu būdu. Jei taip yra, tai poezijos objektas sutampa su pažinimo objektu, nes ir mokslas nustato tai, kas yra galima, t. y. tat, kas bendra ir kas nepriklauso nuo laiko bei erdvės individualių determinacijų. Tačiau Aristotelis pats, rodos, jaučia, kad yra esminis skirtumas tarp mokslinio pažinimo ir poetinio vaizdavimo, ir todėl savo *Poetikoj* pabrėžia, kad meno veikalo siužetu gali būti ir tai, kas negalima tikrovėj. Svarbus tiktai vienas dalykas: įvykis arba daiktas turi būti taip vaizduojamas, kad jis žiūrėtojui atrodytų tikėtinas. Vadinasi, sprendžiamos reikšmės turi vaizdavimo būdas, o ne paties objekto tikrovės atitikimas. Tokio poezijos supratimo jokiu būdu negalima suderinti su nuosekliai išvesta imitacijos teorija; ji pripažįsta vaizduotės ypatingą vaidmenį meninėj kūryboj. Verta dar pažymėti, kad Aristotelis, taip pat kaip ir Platonas, neigiamai vertino negražių (bjaurių) dalykų vaizdavimą. Jei grožis susijęs su gėriu, tai grožio stoką lydi blogis. Vaizduodamas negražybę, meni-

ninkas žadina žiūrovo palinkimą sekti neigiamais pavyzdžiais; o tai prieštarauja meno pedagoginei paskirčiai. Negražūs siužetai leistini vien tiek, kiek jais yra galima iškelti jų priešingybę — tikrosios kalokagatijos vertę.

Viduramžių filosofija, palyginti, maža tesidomėjo grožio problema ir nieko esminga nepridėjo prie Platono ir Aristotelio koncepcijų. Tik po renesanso laikotarpio pasirodo tam tikros naujos estetinės srovės, kurios kad ir tebesilaiko senovės tradicijos, tačiau išskleidžia vieną ar kitą jos motyvą ir tuo ruošia savarankiškos estetikos atsiradimą.

Mes čia sustosime tik ties trimis svarbiausiomis srovėmis: racionalizmo estetika Prancūzijoje bei Vokietijoje 17 ir 18 amžiuose, anglų estetika, pasižyminčia psichologiniu pobūdžiu, ir trečia, kuriai atstovauja italų mąstytojas Vico.

Racionalistinė estetika remiasi *Dekarto* filosofija, kuri skelbia, kad protas, mąstymo sugebėjimas, yra žmogaus sielos esminis savumas. Aukščiausia vertybe, nuo kurios priklauso visos kitos vertybės, racionalizmas pripažįsta pačiame prote glūdinčią tiesą. Protas — visos kultūros sukūrėjas; jis nustato tas pagrindines normas, kurios galioja ne tik pažinimui, bet ir kitoms kultūros sritims. Todėl ir moraliniu bei estetiniu atžvilgiais gali būti vertinga vien tai, kas atitinka proto reikalavimus. Išvados, plaukiančios iš šitos pažiūros į meną (estetiką), buvo labai ryškiai suformuluotos *Boileau*, jo veikale *L'art poetique (Poezijos menas)*: „Tik tai, kas teisinga, yra gražu" („Rien n'est beau que le vrai"). O teisinga — visa, kas natūralu, t. y. sutinka su proto prigimtimi. Jei grožis savo esme sutampa su tiesa, su racionalumu, tai jis yra valdomas to paties kriterijaus, kaip ir tikro pažinimo pamatai: jis turi būti *aiškus*. Taikant šį kriterijų poezijai, reiškia: poetinė kalba įgauna estetinės (meninės) vertės tiek, kiek tiksliai atitinka išreikštą mintį. Graži forma apvelka turinį taip, kaip siauri drabužiai, kurie neslepia, o ryškiai apibrėžia kūno kontūrus. *Buffonas* savo *Mintyse apie stilių* net tvirtina, kad didžiausią meniškumą pasiekia paprasčiausias ir bendriausias minčių formulavimo būdas. Aiškumas ir racionalumas — tai vienintelis estetinio skonio matas. Lygiai kaip protas visuose žmonėse yra tas pats ir jam įgimtosios tiesos yra amžinos ir nekintamos, taip ir grožio idealas — universalus ir galioja vienodai visiems laikams. Todėl galima nustatyti tam tikras bendras taisykles, kurios turi vadovauti meninei kūrybai ir apspręsti kūrinio estetinę formą. Menininkui rūpi ne naujas tiesas atrasti, o tik atrastoms tiesoms suteikti tinkamiausią formą.

Bet jei grožis grindžiasi kuriama meno forma, tai negalima prasilenkti su klausimu, ar meninės formos aiškumas ir tinkamumas yra surištas su jos vaizdingumu? Šitas klausimas pasidaro itin opus visoms meno šakoms, kurių vaizdavimo priemonės yra ne bendrareikšmiai žodžiai, o tiktai pojūčiams prieinama juslinė medžiaga (spalvos, kieti kūnai, garsai ir pan.). Pagal racionalizmą, yra dvi pažinimo rūšys: viena — tobulas, t. y. tikras ir aiškus pažinimas; jį vykdo grynas mąstymas ryškiai suskaldytomis sąvokomis. Antra — netobulas, neaiškus, painus, — tai juslinis pažinimas (pagavimas ir įsivaizdavimas). Kokiu gi būdu grožis gali pasireikšti juslinėje formoje, jei jis pripažįstamas teigiama vertybe, tobulybe? Šitą keblumą bando išaiškinti *Leibnicas* ir jo pasekėjai: *Wolffas* ir ypač *Baumgartenas,* remdamiesi monadų teorija. Būtis, pagal Leibnicą, susideda iš neaprėžto skaičiaus uždarų substancijų — monadų, kurios skiriasi viena nuo kitos savo tobulumu, t. y. savo vaizdavimosi sugebėjimu, arba sąmoningumu. Kiekvienoje monadoje atsispindi visas pasaulis, bet monadose kylančių vaidinių ryškumas nevienodas, jis atitinka duotoje monadoje realizuoto tobulumo laipsnį. Žmogaus prigimtį sudaro hierarchinė monadų sistema, kurioje žemesniosios priklauso nuo vienos tobuliausios (t. y. sąmoningiausios). Todėl žmogui prieinamas ir grynasis mąstymas, ir juslinis pažinimas. Kadangi Dievo sukurtas pasaulis yra ne chaosas, bet kosmas, valdomas harmonijos ir prasmingo dėsningumo, tai ir pažinimo objektu gali būti ne tik atskiri daiktai, bet ir suvedą juos į darnią vienovę būtini sąryšiai. Jie suvokiami dvejaip — grynuoju mąstymu ir juslėmis. Pirmuoju atveju atsiranda mokslinis harmonijos bei dėsninigumo pažinimas; antruoju — estetinis (grožio) pažinimas. Mogis, lydįs grožio žiūrą, yra grynai intelektinio pobūdžio. „Muzika, — sako Leibnicas, — suteikia mums malonumo, nors jos grožis priklauso nuo skaičių santykių ir nuo skaičiavimo tų dūžių ir virpėjimų, kurie kartojasi tam tikrais laikotarpiais. Be to, šis skaičiavimas, kurį vykdo siela, yra mūsų nestebimas (neįsisąmoninimas). Tai — exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. Tos pačios rūšies yra pasimėgimas, kurį akys randa proporcijose. Mogį, plaukiantį iš kitų juslių, galima išvesti iš panašių priežasčių, nors čia aiškinimas nebus toks apibrėžtas".

Bjaurumas, priešingai, esąs ne kas kita, kaip neryškus nedarnumo suvokimas. Su šita estetinės pagavos teorija suderinta ir Leibnico pažiūra į meno kūrybą. Kiekvieną sielos vaidinį atitinka tam tikras siekimas: aiškias ir ryškias sąvokas — sąmoninga ir protinga valia; neryškius ir neįsisąmonintus vaidinius — tokie pat neaiškūs siekimai

ir jų tarpe tokie siekimai, kurių tikslas išoriniame pasaulyje įkūnyti suvoktas darnias lytis. Tatai meninis instinktas, kuris yra bendras visiems žmonėms, o menininkuose nepaprastai galingas.

Šitas Leibnico mintis, išmėtytas įvairiuose jo veikaluose, išskleidė ir susistemino Chr. Wolffo mokinys *Baumgartenas*. Jis išgarsėjo Švietimo laikotarpyje pirmiausia tuo, kad sukūrė estetikos pavadinimą ir nurodė šiam naujam mokslui ypatingą vietą filosofijos sistemoje. Trumpai suglausta Baumgarteno teorija tokia: jei yra dvi pažinimo rūšys, tai turi būti ir dvi skirtingos jas tyrinėjančios disciplinos. Antjuslinis pažinimas, vykstąs atsietomis sąvokomis, yra *logikos* objektas. Juslinį pažinimą nagrinėja logikos jaunesnioji sesuo — *gnoseologia inferior,* arba scientia cognitionis sensitivae, kuri sutampa su *estetika,* arba theoria liberalium artium (ars pulchre cogitandi). Taip apibrėždamas estetiką, Baumgartenas turi galvoje ne juslinį pažinimą aplamai, o juslinių lyčių suvokimą. Šia prasme estetiniam pažinimui jis priskiria tobulumą, t. y. ne medžiaginį, bet forminį tobulumą. Poeziją, kuria Baumgartenas labiausiai domėjosi, taip apibūdina: tai oratio sensitiva perfecta, t. y. kalba, pagrįsta jusliniais vaizdais ir pasižyminti tobula lytimi.

Šitas mintis Baumgartenas išreiškė savo pirmajame veikale *Meditationes philosophicae* (1735 m.) ir vėliau smulkiau išdėstė savo *Estetikoj* (1750 — 58 m.), kuri paliko neužbaigta. Baumgartenas, be abejo, nusipelnė estetikos srityje tuo, kad pabrėžė grožio konkretumą bei juslinę prigimtį ir aiškiai atskyrė jį nuo gėrio, kuris taip pat yra tobulas, bet nesireiškia juntamąja lytimi. Tačiau, antra vertus, Baumgartenas žymiai nukrypsta nuo intelektualistinės linkmės estetikoje. Juslinis pažinimas jo sistemoje palieka žemesniu žinojimo laipsniu, kurio reikšmė užsibaigia tuo, kad jis paruošia kelią į sąvokinį (aukštesnį) pažinimą. Estetinė žiūra mūsų suvokimo raidoje užimanti vidurinę vietą; ji esanti tas pereinamasis laipsnis, per kurį pažinimas kyla iš juslinių įspūdžių tamsos į gryno mąstymo tobuląjį aiškumą — ex nocte per auroram meridies.

Iš racionalistų paminėsim dar *Sulzerį,* kuris iš Leibnico ir Baumgarteno nustatytų principų aiškina estetinio mogio prigimtį. Pagal Sulzerį, mogis mums suteikia visa, kas ragina įgimtą sielos veiklumą, t. y. pažinimą, ir leidžia jam laisvai bei netrukdomai skleistis. Tokiu būdu sielą veikia tie objektai, kurie žadina pažinimo galią juose glūdinčių vaidinių arba idėjų įvairumu ir kartu palengvina šių idėjų suvokimą, nurodydami tą taisyklę, arba tvarką, pagal kurią jų įvairovė gali būti suvedama į vienovę. Trumpai, mogio šaltinis ir grožio

pamatas yra visur tas pats, — tam tikra įvairovių vienovė, nors lytys, arba apraiškos, gali būti labai skirtingos. Jinai gali pasirodyti arba tiesiog mūsų juslėms (ausims — muzikos pavidalu, akims — tapybos, skulptūros ir architektūros veikalais), arba vaizduotei (poezija), arba, pagaliau, protui (gražių minčių ir teoremų lytimi).

Sulzeriui, be abejo, pavyko iškelti vieną esmingą grožio momentą (įvairovės vienovę); bet šito momento dar nepakanka estetiniam mogiui aiškiai atskirti nuo kitų, grynai intelektinių mogių.

Visai kita kryptimi eina anglų estetika. Nors ji ir nenutraukia ryšio su senovės tradicija, vis dėlto ji griežtai nusigręžia nuo Platono ir Aristotelio intelektualizmo ir pirmiausia domisi estetinių įspūdžių emocine puse. Drauge keičiasi ir pats nagrinėjimo metodas. Pradedamasis taškas yra ne estetinio objekto struktūra ir ne jos atitikimas proto reikalavimų, bet subjekto būsena, sukeliama estetinių įspūdžių. Anglų estetikai buvo empiristinės filosofijos (ypač Locke'o) įtakoj. Todėl jiems rūpėjo ne tiek estetinius faktus išaiškinti, kiek juos tiksliai aprašyti.

Pirmas anglų mąstytojas, susidomėjęs estetine problema, yra *Shaftesbury* (1670 — 1713 m.). Jisai eina senovės filosofijos (ypač platonizmo) pėdomis. Grožis, pagal jo mokslą, grindžiasi dalių sandėriu, harmonija, kuri pasireiškia vienodai ir išoriniame (fiziniame), ir moraliniame pasaulyje. Šita harmonija yra natūrali, t. y. ji atitinka tikrąją visatos santvarką ir žmogaus įgimtą paskirtį. Todėl grožis sutampa su tiesa ir dorove. Bet savo gyvenime įvykdyti grožį žmogus tegali vien tada, kai iš jo sielos vidinio susitelkimo gimsta entuziastingas veržimasis į idealą, kuris leidžia jam juste pajusti savo vienumą su visata ir susilieti su jos harmonija.

Iš to aiškėja ir nepaprastai reikšmingas meno vaidmuo kultūroj: jis auklėja žmogų, sukeldamas jame entuziazmo, t. y. tikros grožio ir dorovės meilės kibirkštėlę.

Sekdamas Shaftesbury, ir *Hutchesonas* estetiką grindžia ne protu, o jausmu. Grožio, lygiai kaip ir doros, jausmas yra pirminis, ir jo negalima išvesti iš asociacijų ir iš įpročio (kaip manė Locke'as). Sugebėjimas jausti harmoniją (įvairovės vienovę) žmogui įgimtas ta pačia prasme, kaip ir sugebėjimas regėti arba girdėti. Bet svarbiausia grožio jausmo savybė pasireiškia tuo, kad jis neturi nieko bendra su nauda bei praktiniu tikslingumu. Tikslingumas galėtų vyrauti pasaulyje ir be grožio. Bet tiktai grožis telaiduoja tikrą palaimą, nes jis lavina žmogaus dorumą, pripratindamas jį prie nenaudiškųjų (neegoistinių) mogių.

Dar įsakmiau grožio subjektyvų jausminį pobūdį pabrėžia *Home'as* ir *Burke'as*. Estetinė emocija, pagal *Home'ą* skiriasi nuo kitų emocijų ir nuo aistrų savo švelnumu, t. y. tuo, kad tik vidutiniškai tesujaudina mūsų sielą, ir jos nelydi jokie geiduliai arba potroškiai; bet vis dėlto ji gaivina psichinės gyvatos eigą bei energiją. Šią emociją sukelia, pirmiausia, fiziniai judesiai bei procesai, pasižymį savo taikumu bei lengvumu, bet ir aplamai visi objektai, kurių lytys ir išorinė išvaizda lengvai pagaunamos. Tačiau visi tokie reiškiniai ir daiktai tėra vien ta išorinė vada (proga), kuri leidžia estetinei emocijai reikštis. Būna ir tokių atvejų, kur ji atsiranda be išviršinės priežasties. Glaudus emocijų sąryšis su fizinių reiškinių dinamika itin aiškiai pasirodo raiškinguose (ekspresyviuose) kūno judesiuose. Kiekviena emocija linkusi raiškintis tam tikrais gestais bei mimika ir atvirkščiai: pagaunant kitų žmonių raiškingus judesius, mūsų sieloje iškyla atitinkamos emocijos. Todėl ir estetinėj emocijoj glūdi tam tikras simpatijos jausmas, kuris suartina mus su kitais žmonėmis ir vaidina labai svarbų vaidmenį visuomeniniame gyvenime. Iš to aiškėja meno ir ypač dramos reikšmė doriniam auklėjimui.

Burke'as, be to, bando išaiškinti ir estetinės emocijos fiziologinį pamatą: tatai esąs tam tikras nervų bei raumenų atsileidimas, suteikiąs mums malonumo. Šiuo atžvilgiu grožis priešingas kilnumo jausmui, sukeliamam objektų, nustebinančių savo didumu arba galingumu ir lydimam nervų bei raumenų įtempimo.

Kritiškai įvertinant minėtųjų anglų filosofų pažiūras, tenka pastebėti, kad nevienam jųjų pavyko sukurti sistemingą ir nuoseklią estetinę teoriją, nušviečiančią pagrindinius grožio savumus. Ypatingai Shaftesbury, Hutchesono, Home'o ir Burke'o veikaluose mes randame visą eilę vertingų pastebėjimų bei nurodymų, kurie buvo sunaudoti vėlyvesniųjų estetikų ir ypač Kanto. Svarbiausi jų tyrinėjimų rezultatai tokie: 1) estetiniams įspūdžiams esmingas tam tikras emocinis atspalvis, priklausąs, pirmiausia, nuo to, kad jie glaudžiai susiję su organiniais (ypač kinestetiniais) jausmais. 2) Šiuo jausminiu pobūdžiu jie skiriasi nuo pažinimo aktų; bet, antra vertus, nesutampa nei su paprastomis (egoistinėmis) emocijomis, nei su doros jausmu, nors ir artimi šiam pastarajam, nes jie nėra naudiški ir nesibaigia valios arba instinktų veikla. 3) Žodžiu, estetinis jausmas (skonis) turi būti pripažįstamas savarankišku ir pirminiu psichinės gyvatos veiksniu, kuris nesiduoda išvedamas iš kitų reiškinių arba sugebėjimų.

Ši subjektyvinė grožio koncepcija susiduria su dviem nenugalimais keblumais: palieka neaišku, 1) iš kur kyla grožio objektyvus ir daly-

kinis pobūdis (t. y. faktas, kad jis apsireiškia tiesiog pačiuose objektuose), — vieno nurodymo, kad visų žmonių psichofizinė organizacija esanti vienoda, nepakanka, — 2) kuo estetinė emocija skiriasi nuo malonumo, nes tie požymiai, kuriais Hutchesonas, Home'as ir Burke'as ją apibūdina, šiek tiek tinka ir kitiems malonumo jausmams.

Šiuos klausimus iškelia ir išsprendžia *Kanto* grožio teorija, žyminti lemiamą lūžį estetinės problemos raidoje. Kanto sistemoj estetika pasidaro ne tik atskira filosofine disciplina, bet įgauna, be to, ir tikrą autonomiją, t. y. čionai nubrėžiami ir tie bendri pradmens, kuriais grindžiasi jos objekto savarankiškumas ir savita vertė.

Kantas grožį apibūdina trimis konstitutyvinėmis savybėmis. 1) *Gražu yra tai, kas sukelia nesuinteresuotą pasimėgimą.* „Nesuinteresuotumas" nereiškia susidomėjimo stoką, nes visa, kas patinka, įskaitant ir gražumą, sužadina ir patraukia mūsų domesį. Tatai ypatingas sąmonės nusistatymas, leidžiąs mums suvokti objekto vertę, neatsižvelgiant į jos santykį su mūsų asmeniniais, gyvybiniais bei praktiniais interesais arba su doros reikalavimais. Tuo estetinis mogis skiriamas, iš vienos pusės, nuo visų teigiamųjų moralinių emocijų, iš antros gi, nuo tų jausmų, kurie išplaukia iš bet kokių fizinių arba psichinių reikalų patenkinimo; vadinasi, jis skiriamas ir nuo malonumo, t. y. nuo tos emocinės reakcijos, kuria organizmas atsiliepia į išorinį įspūdį. Estetinės pagavos nesuinteresuotumu reiškiasi grožio autonominė vertė. Drauge jis apibūdina ją kaip gryną žiūrą, arba kontempliaciją. Tad reikia nurodyti, kuo estetinė kontempliacija skiriasi nuo teorinio įžiūrėjimo. Šitą skirtumą nustato antroji grožio apybrėža: 2) *Gražu yra tai, kas eina visuotinio pasimėgimo objektu, sąvokai netarpininkaujant.* Tai reiškia: estetinis sprendimas, priskiriąs objektui grožio predikatą, taip pat kaip ir teorinis sprendimas, pasižymi visuotinumu ir būtinumu. Jis vienodai galioja visiems subjektams. Bet žinojimo srityje šis visuotinumas remiasi ta bendra sąvoka, kuriai mes pajungiame pagautą objektą, taikindami jam vieną arba kitą predikatą; vadinasi, į jį mes žiūrime kaip į atskirą bendrojo sąryšio, arba dėsningumo, atvejį. Estetiniame sprendime, priešingai, grožio apybrėža (determinacija) priskiriama tiesiog, betarpiškai, bendrai sąvokai nepadedant. Kuo gi tada grindžiasi jo būtinumas ir visuotinumas? Tatai aiškina tretysis grožio konstitutyvinis požymis: 3) *Gražus yra tas objektas, kuriame tikslingumo lytis nesurišta su tikslo idėja.* Kitaip sakant, estetinio objekto sąranga yra *teleologiška* (tikslinga). Visi jo elementai ir dalys taip suderinti ir sutvarkyti, tarytum vykdytų tam tikrą tikslą, įkūnytą bendrame ob-

jekto pavidale. Tačiau, kur įkūnijamas tikslas, ten jis skiriamas nuo įkūnijimo priemonių. Estetiniame objekte šito skirtumo tarp tikslo ir priemonių kaip tik nėra. Tikslas sutampa su pačiu objektu, t. y. su jo pavidalo individualia vienove. Šiuo atžvilgiu estetinis objektas panašus į organizmą, kur taip pat visybė valdo atskirų organų bei narių santykius ir apsprendžia jų sandėrį.

Jei pirmoji grožio determinacija apsprendžia jo subjektyvias sąlygas, t. y. tą sąmonės nusistatymą, kuris sąlygoja grožio suvokimą, tai antroji ir trečioji determinacijos, rodos, iškelia grožio objektyviąją pusę, tariant, paties estetinio objekto prigimtį. O kadangi šioji prigimtis nesiremia bendra daikto, arba reiškinio, sąvoka ir drauge pasižymi tam tikra tikslinga sąranga, tai estetinės pagavos tiesioginiu objektu gali būti tiktai pagauto daikto konkreti juslinė lytis (struktūra). Todėl būtų galima spėti, kad tolesnis Kanto estetikos uždavinys bus — išaiškinti ir tiksliau apibrėžti šitą objektyvų grožio pamatą. Tačiau subjektyvinės Kanto pažinimo teorijos prielaidos neleidžia jam pripažinti grožio objektyvumo, nes objektyvumą tegali laiduoti apriorinės proto sąvokos — kategorijos. Bet jei grožio suvokimui netarpininkauja sąvoka, tai jis negali būti objektyvus. Estetinio objekto vertingumas turi grįstis objektui suteikiamu mogiu, t. y. tam tikra subjektyvia būsena. Bet tai, kas sukelia tą mogį, yra tikslingoji objekto sąranga, — yra tai, kad ta sąranga atitinka pažinimo sugebėjimą. Vadinasi, gražus mums tas objektas, kuris jusline lytimi bei išvaizda žadina ir gyvina pažinimo veiklą. O kadangi, pagal Kanto teoriją, juntamojo pasaulio pažinimas priklauso nuo dviejų sielos galių, — nuo produktyvios vaizduotės ir nuo proto, — tai grožio įspūdis, jo nuomone, kyla iš tų galių darnios sąveikos. Bet ši sąveika, kad ir tikslinga, t. y. palanki pažinimui, vis dėlto nevadovaujama pažinimo intencijos, ji nesiekia pažinimo tikslo. Todėl ji gali būti apibūdinama kaip laisvas (betikslis) ir darnus pažinimo galių žaismas.

Toks grožio apibūdinimas, tiesą sakant, žymiai nukrypsta nuo pirmose trijose determinacijose nubrėžtojo kelio. Jis vėl Kanto estetinę koncepciją suartina su racionalistine pažiūra į grožį, kurią jis buvo atmetęs, ir tuo pačiu, rodos, sunaikina estetikos autonomiją, nes toji autonomija gali būti tikrai pamatuojama tik paties estetinio objekto prigimtimi, t. y. jo savitu objektyvumu.

Tie motyvai, kurie verčia Kantą pripažinti grožio subjektyvų pobūdį, neišplaukia iš grožio fenomeno gvildenimo; jie, kaip jau minėjome, kyla iš to savotiško objektyvumo supratimo, kurs suištas su

bendra idealistine filosofavimo orientacija. Taip pat tik sisteminiais sumetimais besivadovaujant tegalima suprasti, kodėl Kantas apibūdina grožį kaip dorinio gėrio simbolį. Jo nuomone, estetika turi tarpininkauti tarp teorinės ir praktinės filosofijos, nes grožyje glūdįs tikslingumas parodo, kad gamtos reiškiniai sugeba patenkinti proto reikalavimus ir įvykdyti empiriniame pasaulyje doros principus (t. y. praktinio proto autonomiją).

Bet grožio esmei aiškinti daug reikšmingesnis yra kitas klausimas, iškyląs Kanto estetikoj: kaip reikėtų tiksliai suprasti tos sąvokos tarpininkavimą, kuris, pagal Kantą, skiria teorinį pažinimą nuo grožio suvokimo? Ar taip, kad jis įvyksta vien sprendimuose, kur objektas apsprendžiamas sąvokai padedant, ar taip, kad jis sąlygoja ir visas pagavas, kuriose suvokiama objekto dalykinė reikšmė? Kantas, matyti, laikosi šios pastarosios nuomonės, nes nustato griežtą skirtumą tarp laisvojo ir priklausomojo grožio. Pirmasis reiškiasi tiktai objekto jusline lytimi, arba sąranga, ir nepriklauso nuo to, ar jis turi tam tikrą dalykinę reikšmę, ar ne (pav., ornamentas, spalvų arba linijų darni kombinacija, tonų harmoningas sąskambis). Antrasis, priešingai, priskiriamas objektui tik atsižvelgiant į jo savosios reikšmės arba paskirties atitikimą. Vien laisvasis grožis tesąs gryna estetinė vertybė; priklausomasis grožis — nesavarankiškas, nes jo kriterijus yra ne pati konkrečioji juslinė objekto lytis, bet tam tikra bendra idėja, gaunama arba iš patirties (pav., organizmo normalumo), arba apsprendžiama doros pradų (pav., žmogaus grožio idealo). Bet jei grožis gali reikštis kaip savarankiška vertybė tik ten, kur jo suvokimas nepriklauso nuo objekto dalykinės reikšmės, tai estetinė autonomija turi būti priskiriama vien toms meno šakoms, kurios tesitenkina nedalykiniais siužetais (pav., ornamentika, grynoji muzika). Aišku, kad taip susiaurinęs estetinės sferos ribas, Kantas nepajėgia susidoroti su meno problema ir išaiškinti jo estetinės vertės savitumo. Tasai pradas, kuriuo pagrįstas laisvasis grožis, turi vienodai galioti ir priklausomajam grožiui.

Tačiau visi nurodytieji trūkumai nepaliečia ir nepasvirdina Kanto estetikos rikiuojamosios idėjos, būtent, kad grožio pamatas yra objekto juslinė lytis, apsireiškianti grynąja kontempliacija. Ir visa tolesnė estetikos raida liudija, kad tiktai šį principą nuosekliai išskleidžiant tėra galima iškelti estetinės būties ypatingą ir savarankišką esmę.

Devynioliktojo amžiaus vokiečių idealistinės filosofijos estetinės pažiūros plėtojosi tiesioginėje Kanto įtakoje, nors ir žymiai nukrypdamos nuo jo nubrėžtųjų metmenų. Ir Schellingui, ir Hegeliui, ir Schopenhaueriui pirmiausia rūpi ne grožio prigimtį išgvildenti, ne auto-

nominę estetiką pagrįsti, o kita problema: ką reiškia grožis žmogaus gyvenimui ir kosmo buvimui? koks vaidmuo atitenka estetikai filosofijos sistemoje? Atsakymas į šiuos klausimus kartu turi nušviesti ir grožio esmę. Todėl šių mąstytojų estetinės pažiūros pasižymi konstruktyviu pobūdžiu. Jie stengiasi grožį išvesti iš to metafizinio (absoliutaus, nelygstamo) prado, kuriuo remiasi jų sistemos, ir estetinių fenomenų analize daug mažiau tesidomi. Kokios reikšmingos ir gilios bebūtų tos mintys, kurias jie skelbia apie grožio metafizinę kilmę, apie meno paskirtį ir meninės kūrybos šaltinius, — visų šių koncepcijų indėlis į moksliškai orientuotą estetiką, kuri remiasi pačių grožio reiškinių tyrinėjimu, tėra, palyginti, nežymus ir liečia, pirmiausia, vieną kitą specialų estetinį klausimą.

Schellingas savo filosofiją grindžia Absoliutu (Dievu), tuo visa apimančiu ir neatskiriamu Vieniu, kuriame sutampa ir susilieja visos būties priešingybės ir skirtybės. Absoliutas apsireiškia trimis pagrindinėmis potencijomis, kurių kiekviena Jo esmę atskleidžia ypatingu būdu, būtent, *gamta, žmonijos gyvenimu* (doros sritimi) ir *grožio pasauliu*. Ši trečioji potencija vainikuoja visatos būvį: ji suderina ir suvienija pirmose dviejose potencijose glūdinčius priešingumus: iš vienos pusės, gamtoje valdantįjį būtinumą su dorinės valios laisve; iš antros pusės, gamtos gaivalų nesąmoningumą su žmonijos istorinio gyvenimo sąmoningumu (protingumu). Tai rodyte parodo meninės kūrybos procesas, kuris priklauso tam tikro būtinumo (įkvėpimo, nepriklausomo nuo subjekto nuožiūros) ir kartu leidžia menininkui pasiekti aukščiausią laisvumo laipsnį, kuris kyla iš pasąmonės gelmių ir vienkart įvykdo sąmoningos valios sumanymus.

Suvesdama gamtos filosofiją ir etiką į darnią vienovę, estetika (meno filosofija) užbaigia visą filosofijos sistemą. Iš grožio santykio su gamta ir dora aiškėja ir jo savita prigimtis. Jei grožis ne atskira Absoliuto dalis, bet visos Jo esmės potencija, tai grožio idėja, įsikūnydama viename arba kitame baigtiniame daikte (meno veikale), atskleidžia jame ir Absoliuto begalybę. Todėl juntamojo pasaulio ir meno kūrinių gražumas yra ne kas kita, kaip begalybės apsireiškimas baigtiniame pavidale, prieinamas tik aukščiausiam pažinimo organui — intelektinei intuicijai. Ir todėl suprantama, kad kiekvienas tikras (genialus) meno kūrinys savo esme yra simboliškas. Jis reiškia daugiau (t. y. begalybę), kaip kad jis yra (baigtinis daiktas).

Schellingo estetikai yra gimininga *Hegelio* grožio koncepcija. Jo sistemoje menas priklauso tam trečiajam dialektinio proceso tarpsniui (fazei), kur absoliutinė Dvasia grįžta į save, t. y. įsisąmonina esanti

absoliutus subjektas, kuris nieko kito neapribotas ir visą būtį įtraukia į save. Šis tarpsnis, savo ruožtu, išsiskleidžia trimis laipsniais, kurie, dialektiškai pereidami vienas į kitą, įvykdo ir atbaigia Dvasios savimonę. Pirmajame laipsnyje ji pažįsta save juslinėje lytyje, t. y. sudaiktintuose vaizduotės padaruose; antrajame — savo vidaus subjektyviajame gyvenime, kurį valdo vaidiniai; pagaliau, trečiajame laipsnyje absoliutinės Dvasios sąvoka įgauna gryno mąstymo lytį, t. y. mąstymo, kuriam užtenka savęs ir kurs suderina savyje tobulą subjektyvumą su tobulu objektyvumu. Pirmąjį laipsnį atstoja menas, antrąjį — religija, trečiąjį — absoliutinė filosofija. Taigi *grožis,* pagal Hegelį, ***turi būti suprantamas kaip absoliutinės idėjos pasirodymas juntamajame, baigtiniame pavidale.*** Tobulas (tikrai gražus) yra tas meno veikalas, kurs suteikia idėjai atitinkamą išorinę lytį, t. y. lytį, sugebančią priimti ir išreikšti nepabaigiamą idėjos turinį.

Tokiu būdu Schellingas, Hegelis ir visi jų pasekėjai, vadovaujami grynai sisteminių sumetimų, nutolsta nuo Kanto pozicijos, pagrįstos fenomeno analize, ir vėl artėja į Platono grožio koncepciją. Dar aiškiau platonizmo įtaka pasireiškia *Schopenhauerio* estetikoj. Estetinę kontempliaciją jis apibrėžia kaip žiūrą idėjų, t. y. prototipų tų lyčių, arba pavidalų, kuriuose objektyvuojasi (įsikūnija) pirmutinis visos būties pradas — valia.

Apžvelgiant vokiečių estetikos raidą 19-ame amžiuje iki 1870 — 80 metų ir įvertinant jos laimėjimus, tenka pripažinti, kad jai nepavyko iš esmės nugalėti neaiškumo, glūdinčio Kanto nustatytoj estetinės lyties sąvokoj. Kantas teisingai pastebėjo, kad estetinis įspūdis grindžiasi objekto jusline lytimi, arba sąranga. Bet, gvildendamas lyties estetinę funkciją, jis negalėjo apsilenkti su klausimu: kaip lytis santykiuoja su tuo, ką ji reiškia ir išreiškia, t. y. su savo dalykine reikšme ir emociniu tonalumu?

Kantas šį klausimą bandė išspręsti atskirdamas priklausomąjį grožį nuo laisvojo grožio ir jį pajungdamas visai kitokiam, nuo lyties nepriklausančiam, vertinamajam kriterijui.

Kanto grožio teorija suskyla į dvi savarankiškas dalis, valdomas visai skirtingų principų bei kriterijų: į grynos formos estetiką ir į dalykinio turinio estetiką. Jo pasekėjai stengėsi pašalinti šį dualizmą, bet šiai problemai spręsti griebėsi kaip tik priešingų priemonių. Vieni lemiamą vaidmenį priskiria dalykinei reikšmei (turiniui — idėjai), o juslinę lytį laiko tik išorinio įkūnijimo priemone, kuri pati estetiniu atžvilgiu abejinga ir vertės įgauna vien tiek, kiek ji leidžia reikštis turiniui (idėjai). Kiti, priešingai, grožio sferą apriboja grynąja lytimi

ir iš estetikos išvaro visa, kas nesiduoda išvedama iš objekto forminės sąrangos. Šią formalistinę poziciją gynė *Herbartas* ir jo mokiniai; grožį, jų nuomone, apsprendžia tik objekto dalių, arba elementų, santykiavimai. Priešingai srovei priklauso visi idealistinės filosofijos atstovai: Schellingas, romantikai, Hegelis su savo pasekėjais, kiek vėliau H. Lotze; jiems grožio pamatu tegali būti vien objekto turiningumas, jame apsireiškianti idėja. Formalistų ginčas su savo priešais nedavė vaisingų rezultatų ypač dėl dviejų priežasčių. Ir vieni ir kiti savo estetines pažiūras rėmė apriorinėmis metafizinėmis prielaidomis ir nesistengė patikrinti jas gilesniu pačių estetinių fenomenų (reiškinių) negrinėjimu. Atsižvelgiant į tai, ir pats formos su turiniu santykis paliko neaiškus, ir įvairių filosofų įvairiaip buvo suprantamas (pav., Herbartas prie formos priskiria ir nejuslinių elementų santykius).

Tad suprantama, kodėl reakcija prieš apriorines metafizines konstrukcijas antrojoje 19-ojo amžiaus pusėje palietė ir estetiką. Pozityvizmui visose filosofijos šakose įsigalėjus, rodėsi, kad tiktai gamtos mokslų metodai tegali laiduoti filosofijai nenuginčijamą tikslumą ir tikrumą. Pirmas indukcinį metodą estetiniams klausimams pritaikė *Fechneris*. Jis pabrėžia, kad mokslinė estetika turi būti kuriama ne iš viršaus, o iš apačios, t. y. tik stebėjimai ir bandymai teiškelią estetinių įspūdžių atskiras sąlygas ir veiksnius: jie tegalį išaiškinti tikrąją grožio prigimtį. Vadinasi, estetika turinti būti traktuojama kaip speciali empirinės psicholgijos šaka, nagrinėjanti estetinio mogio prigimtį ir priežastis. Ir šitoje srityje tyrinėjimai turį prasidėti nuo paprasčiausių faktų, nes psichologijoje, lygiai kaip ir visuose gamtos moksluose, sudėtingus reiškinus galį išaiškinti tik juos sudarantieji elementariniai procesai.

Spręsdamas šį uždavinį, Fechneris visų pirma statistiniu keliu stengėsi nustatyti, kokios paprastos geometrinės figūros ir linijų santykiai (proporcijos) labiausiai patinka žiūrovui (pav., simetriškas linijų padalinimas, auksinis pjūvis, pailgi keturkampiai, kurių kraštinių santykis yra 2 : 1 ir panašūs dalykai). Šių eksperimentų duomenys, Fechnerio nuomone, leidžia suformuluoti tuos pagrindinius dėsnius, kurių priklauso estetinis įspūdis, būtent: 1) estetinio slenksčio dėsnį:— estetinis įspūdis priklauso nuo sujaudinimo intensyvumo, kuris sąlygojamas, iš vienos pusės, paties padirginimo, iš antros — pagaunančiojo subjekto jautrumo ir dėmesio įtempimo. 2) Estetinio laipsniavimo (gradacijos) dėsnį; jis yra toks: įspūdį stiprina dviejų skirtingų padirginimų sąveika. 3) Įvairovių vienovės dėsnį: — estetinį įspūdį sukelia

tik tas objektas, kurio vienovė suderinta su jo elementų įvairove. 4) Prieštaravimų nebuvimo dėsnį, pagal kurį estetiniame objekte neturi būti vidinių prieštaravimų. 5) Aiškumo dėsnį: — estetinis įspūdis atsiranda vien tuo atveju, jei jį apsprendžią principai aiškiai įsisąmoninami. Ir pagaliau 6) asociacijos dėsnį, nustatantį, kad estetinis objekto pobūdis priklauso ne tik nuo jo juntamųjų savybių, bet ir nuo jo išvaizdos sukeliamųjų asociacijų.

Tenka pripažinti, kad Fechnerio estetinių tyrinėjimų išdavos yra gana menkos. Nors jo nustatytųjų dėsnių psichologinės reikšmės ir negalima paneigti, tačiau autonominei (savarankiškai) estetikai pagrįsti jų visiškai nepakanka, nes 1) jie galioja vienodai ir estetiniams ir neestetiniams įspūdžiams (gal būt, išskyrus tik trečiįjį dėsnį); 2) neišaiškina estetinio mogio skirtingumo nuo juslinio malonumo ir 3) remiasi klaidinga prielaida, kad kiekvienas sudėtingas įspūdis pasibaigiąs jį sudarančių paprasčiausiųjų įspūdžių suma.

Atskirą vietą estetikos istorijoj užima italas *Giovanni Battista Vico* (1668 — 1744 m.). Jis išgarsėjo ypač savo veikalu *Scienza nuova* (1725 m.), kuriame jis bando filosofiškai išaiškinti bendrą žmonijos istorinę raidą. Vico nuomone, žmonijos istorija išsiskleidžia trimis pagrindinėmis epochomis, arba tarpsniais (fazėmis). Pirmajame tarpsnyje žmogus dar artimas gyvuliams; jo akyratis apribotas esamųjų juslinių įspūdžių ir visa jo veikla išsibaigia kūninių reikalų patenkinimu. Antrajame jau išaušta savarankiškas dvasios aktingumas. Žmogus stengiasi suprasti ir išsiaiškinti savo gyvenimo prasmę, aplinkinio pasaulio santvarką ir savo santykius su juo. Bet jo galvojimas dar pagrimzdęs juntamųjų daiktų sferoje. Todėl jis gali suvokti bendras mintis ir savąsias išreikšti tik vaizdais, t. y. apvilkdamas jas jusline kūniška lytimi. Žodžiu, šiame raidos tarpsnyje atbunda ir vyrauja vaizduotė, pirmykštė produktinga dvasios galia, kurios kūryba reiškiasi kalba, mitais, menu, ir aplamai visu tuo simbolių ir vaidinių pasauliu, kuris apsprendžia žmogaus gyvatą kultūros aušroje. Pagaliau, trečiajam periodui savo žymę uždeda protas. Atsipalaidavęs nuo juntamybės pančių, jis pražysta grynu (abstrakčiu) mąstymu ir sukuria mokslinį ir filosofinį žinojimą.

Šią schemą reikia suprasti ne tik istorine, bet ir bendresne, idealia prasme. Ji ne vien aprašo, kaip iš tikrųjų vyko žmonijos istorijos raida, bet ir nubrėžia tris pagrindines dvasios gyvenimo stadijas, kurios nuolat kartojasi ir kurias atstoja skirtingi individai ir skirtingos kultūros šakos. Tai, kas mene išreiškiama regimais ir girdimais kūriniais, protas išreiškia abstrakčių sąvokų sistema. Vaizduotė ir protas esmingai ski-

riasi kaip savo veiksena, taip ir savo padarais ir negali pavaduoti vienas kito. Todėl negalima iš proto normų bei reikalavimų spręsti apie vaizduotės kūrinius. Iškeldamas prieš racionalizmą vaizduotės savumą ir savarankiškumą, Vico teisingai įvertina meno ypatingą vaidmenį žmogaus gyvenime ir tuo paruošia kelią autonominei (savarankiškai) estetikai.



Mūsų laikų estetinių teorijų būta labai įvairių. Apskritai, galima jas suskirstyti į tris grupes, atsižvelgiant į tai, nuo ko jos užsieina, t. y. kokius duomenis deda pagrindan estetinei analizei. Galima užsieiti 1) nuo gaunamo įspūdžio (nuo pagaunančiojo subjekto pergyvenimo), arba 2) nuo paties estetinio objekto (nuo meno veikalo arba gamtos grožio), arba 3) nuo kūrybinio akto (nuo grožį kuriančiojo subjekto veiklos). Šitie trys keliai vienas kito nešalina, o veikiau papildo, nes estetinėje būtyje subjektyvinis ir objektyvinis momentai yra glaudžiai susiję. Iš vienos pusės, grožis priklauso pačiam objektui ir glūdi jo prigimtyje, o iš kitos, tai — nefizinė savybė, kuri pasireiškia kūnų savitarpio sąveika. Grožis prieinamas tik suvokiančiam ir įvertinančiam subjektui, t. y. ypatingam jo dvasios nusistatymui. Vis dėlto, estetinės teorijos skiriasi, pirmiausia, tuo, kuriam keliui (metodui) jos duoda pirmenybę. Pirmasis ir trečiasis iškelia ypač pagaunančiojo, arba kuriančiojo subjekto vaidmenį ir todėl dažniausiai veda į subjektyvinį estetikos pamatavimą. Antrasis, priešingai, sprendžiamąją reikšmę priskiria pačiam estetiniam objektui, kurs savo sąranga apsprendžia ir subjekto suvokimo aktą ir jo estetinius pergyvenimus. Teorijos, kurios juo remiasi, pasižymi objektyviniu pobūdžiu ir pabrėžia estetinių vertybių objektyvinę reikšmę.

Pirmuoju keliu eina, antai, Vischerio, Lippso ir Volkelto sukurtoji *įsijautimo teorija* ir jai giminingos pažiūros, aiškinančios estetinio objekto vertę iš jausmų, kuriuos objektas sukelia subjekte ir kuriuos šis pastarasis „objektyvuoja", t. y. priskiria pačiam objektui. Vadinasi, pagal šią teoriją, grožio pamatas yra subjekto pergyvenimas (jo nuotaika), o pats objektas eina tik išorine vada (proga) šiam pergyvenimui iškelti. Šios teorijos atmainos priklauso ypač nuo to, ar lemiamu veiksniu (momentu) estetiniame pergyvenime laikomi tie jausmai, kurie siejasi su objekto turiniu (jo dalykine reikšme), ar tie, kurie kyla tiesiog iš juslinio įspūdžio ir su juo surištų organinių jutimų.

Bet jei estetinis pergyvenimas nėra vien tik pasyvus vidinis potyris, jei jis pagrįstas tam tikru suvokimo aktu ir yra įjausmintas, tai jis gimi-

ningas kūrybiniam aktui, nes kiekvienas jausmas, sujaudinąs asmenybę, linksta išsiraiškinti, o jo raiškinimosi būdas, — jei jis savaimingas ir sąmoningas, — apsprendžiamas to, kaip žmogus suvokia (supranta) tai, ką jis jaučia (patiria). Šią estetinio pergyvenimo pusę iškelia tie filosofai, kurie eina trečiuoju keliu, pav., Jonas Cohnas ir ypač *Croce,* savo pirmtakūnu pripažįstąs — Vico. Pagal šią teoriją, grožis nėra kas kita, kaip raiška (ekspresija), atitinkanti tą vidinę būseną, kurią ji išreiškia, t. y. tokia raiška, kurioj atsispindi subjekto jausena ir ypatingas įspūdžių suvokimo būdas. Todėl lemiamą vaidmenį jis priskiria tam dvasiniam aktui, kurs sukuria šitą raišką, o reikšmė tos medžiagos, kurioj raiška įsikūnija, tesanti tik antrinė, estetiniu atžvilgiu neesminga.

Tokiu aiškinimu nesitenkina tie estetikai, kurie duoda pirmenybę antrajam keliui. Jie nurodo į tai, kad apie grožį galima spręsti tik iš jo juslinės išraiškos; maža to, grožis pasidaro grožiu, tikslia šio žodžio prasme, tik tiek, kiek jis įsikūnija vienu arba kitu būdu juntamajame pasaulyje. Ir meno veikalo vertingumas priklauso ne nuo menininko sumanymo, bet nuo šio sumanymo įvykdymo. Todėl esminius grožio pagrindus galima rasti tik pačiame objekte, t. y. jo juslinėje prigimtyje ir toje sąrangoje, kuri šitos prigimties elementų įvairovę suveda į užbaigtą vaizdingą ir paveikią vienovę. Jei taip yra, tai meno teorijoj tos priemonės, kuriomis įvykdomas bei įkūnijamas kūrybinis sumanymas, įgauna principinę reikšmę, ir vieno meno estetiniai pradai esmingai skiriasi nuo kito meno pradų. Šiai estetikos linkmei atstovauja, pirmiausia, tie menininkai ir meno kritikai bei istorikai, kurie domisi ir filosofiniu meno pamatavimu. Pirmą žingsnį šia kryptimi padarė *Lessingas,* aiškindamas poezijos ir vaizduojamojo meno savybes iš šių menų vartojamųjų vaizdavimo priemonių skirtingumo. Prie objektyvinės estetikos prisideda *Goethe.* Jo nuomone, meno kūryba įvykdo tikras estetines vertybes vien tiek, kiek jai vadovauja tie dėsniai, kurie valdo dorojamojo objekto prigimtį, arba esmę, vadinasi, kiek kūrybos principai sutampa su juntamojo pasaulio vidiniu dėsningumu. Iš dalies šiai estetikos srovei artima yra ir Ipolito *Taine'o* teorija, nors jai ir rūpi, pirmiausia, išaiškinti meninių stilių priklausomybę nuo tos fizinės ir socialinės aplinkos, kurioj jie atsiranda.

Naujausiais laikais žymiausi objektyvinės estetikos atstovai yra Adolfas *Hildebrandas,* Henrikas *Wölfflinas,* iš dalies Oskaras *Walzelis* — Vokietijoj; *Focillonas, Bayeris* — Prancūzijoj.

Visai atskirą vietą užima vadinamoji fenomenologistinė estetika. Ji nesiima uždavinio aiškinti estetinius fenomenus iš tam tikrų prin-

cipų, o tenkinasi juos tiksliai *aprašydama* ir šiuo aprašymu apibrėždama jų bendrą prigimtį bei prasmę. Bene įžymiausias jos reiškėjas yra Moricas *Geigeris*.

Apžvelgus bendrąją estetikos raidą, bus jau galima paeiliui ir specialiai aptarti kiekvieno iš pasitelktųjų į šį rinkinį autorių estetines bei menines pažiūras. Bet tas uždavinys atitenka kitoms rankoms, kurių darbo vaisius yra nuo čia prasidedąs dvylikos charakteristikų vėrinys.

Prof. V. Sezemanas

AUTORIŲ CHARAKTERISTIKOS

PLATONAS

427 — 347 m. pr. Kr.

Platonui teko reta laimė: jo veikalai visi išliko per nesuskaitomus Europos kataklizmus. Todėl jo dvasios veiklai tyrinėti kelias yra laisvas ir atviras. Jei yra jame kokių spragų — tai tik gyvenimo aprašymuose. Bet ir čia likimas Platonui buvo maloningesnis, negu bet kuriam kitam senovės mąstytojui: — turime 13 įvairaus dydžio jo laiškų, rašytų savo draugams ir žmonėms, su kuriais jojo gyvenimas, dėkingu ar nedėkingu būdu, buvo supintas (keturi iš jų adresuoti Sirakūzų tiranui Dionizijui Jaunesniajam, dėl kurio Platonas daug vargo ir graužaties turėjo). Kai kurie laiškai labai ilgi; pavyzdžiui, taip garsus septintasis turi apie 40 puslapių (jis parašytas nužudyto Platono draugo Diono giminėms ir bičiuliams). Nors vieno antro tų laiškų autentiškumas ir abejotinas, tačiau nenuginčijamieji — jų tarpe visi patys svarbieji — teikia gražų žiupsnį intymių žinių apie didžiojo filosofo gyvenimą už jo Akademijos ribų. —



Senovėje Platono veikalai skirstyta trilogijomis bei tetralogijomis — tartum šis būtų kūręs pagal iš anksto numatytą aritmetinį planą; manyta, kad jis ir visą savo filosofiją griežtai klasifikavęs į *dialektiką, fiziką* ir *etiką*. Gal tai ir darė Platonas mokydamas Akademijoj. Bet kadangi joks jo paskaitų planas neišliko, tai nėra žinios, kaip ten iš

tikrųjų buvo. Bent iš jojo dialogų to nematyti. Antai, ir naujaisiais laikais Schleiermacheris dar kalbėjo apie pilnai išbaigtą Platono filosofijos sistemą. Vėliau betgi paaiškėjo, kad toji sistema nėra metodingai, koncentrais, išvystyta vienovė, pritaikyta skaitytojams palaipsniui gudintis filosofijoj (kaip kad manė Schleiermacheris); rasta, kad tie tariamieji koncentrai — tai nuo Platono valios nepriklausą jo kūrybiniai tarpsniai.

Iki pat šiol tebėra neišdirbta pastovi schema Platono veikalams grupuoti. Vieni juos skirsto į penkis, kiti į keturis, treti tik į tris būrius — nelygu, koks kieno požiūris. Mes pasirinkom neokantisto W. Windelbando klasifikaciją; ji viena iš tų plačiųjų.

a) *Platono jaunystės veikalai,* parašyti, greičiausia, tuojau po Sokrato mirties: — *Lachetas, Charmidas, Eutifronas, mažesnysis Hippijas, Lisidas, Apologija* ir *Kritonas.* Juose nagrinėjamos įvairios etinės — *dorybių* — sąvokos ir aprašomas bekompromisinis moralinis ryžtumas bei ištikimybė valstybės įstatymams (pastaruosiuose dviejuose veikaluose). Čionai Platonas tebėra, gali sakyti, dar tik ištikimas Sokrato minčių dėstytojas, ginąs savo mylimo mokytojo asmenybę nuo jo priešų profanacijos. Kaip visai savarankus mąstytojas Platonas teiškyla tik savo

b) *poleminiuose veikaluose, nukreiptuose prieš sofistus.* Jie bus sukurti prieš pirmą kartą išvykstant jam į Siciliją. Tatai tikriausi polemikos šedevrai. Juose, pasak Windelbandą (Platon, VI Aufl., 1920, 50 p.), gali rasti „visus nuotaikos laipsnius, nuo smarkaujančio patoso ir griežto rimtumo iki išdykusios satyros ir ironingo išjuokimo". Jų autorius puikiausiai pažįsta visas sofistų logikos suktybes, visus jųjų mąstymo šunkelius ir įžūlias pretenzijas į antžmogiškumą. Platono operacijos tokios vikrios ir žaismingos, kad kartais nelengva susigaudyti, kur jis savo oponentams — sofistams — tik spąstus ir išdaigas taiso, o kur jau ima teigti savo paties pažiūras. Ir niekur nepajusi banalios tendencijos savo mėgiamą dalyką ar asmenį beginant. Pavyzdžiui, *Protagore,* kuriame parodyta smarki kalbinė dvikovė tarp garsiojo anų laikų sofisto Protagoro ir Sokrato, bediskutuojant klausimą, ar dorybė gali būti mokama ir išmokstama, ar ne, Sokratas ne visuomet tepaima viršų. Iš to matyti, kiek Platonas skaitėsi su sau negimininga kito žmogaus pažiūra, jei ji rimtai ir mokamai grindžiama. Be to, gali būti, čia jam abiejų pusių argumentacija atrodė nepakankamai išvesta ir įtikinama. Todėl visai vietoje ir Windelbando žodžiai:

„Areną paliekame įsitikinę, kad tas, kurs tai rašė, yra pašauktas abu praaugti" — t. y. Protagorą ir Sokratą (žiūr. W. W., op. c. 50 p.). — Be *Protagoro,* sofistiniai dialogai dar yra šie: *Gorgijas, Menonas, Eutidemas, Kratilas* ir *Teaitetas.*

c) *Veikalai, parašyti Platono kūrybinio žydėjimo metu.* Visų pirma čia paminėtini *Faidras* ir *Puota (Symposion).* Tai poetiškiausi iš visų Platono veikalų. Juose iškeliama esmė tos kūrybinės galios, kuria pasižymi kiekvienas didis poetas ir tikras filosofas. Tai galiai vaizdžiau aprašyti čia dažnai naudojamasi mitu apie meilės dievaitį Erotą, kurio prigimtis suskilusi ir nerami, ir jis, ilgestingai kažko ieškodamas, amžinai klaidžioja tarp dangaus ir žemės. Jis svyruoja tarp gera ir pikta; tarp amžinojo skaistumo ir purvo. Todėl ir taip nevienodu keliu nueina žmonių meilė — nes Erotas aplanko visus. — Šių veikalų turiningumą dar žymiai pasvarbina nepaprastas jųjų stilingumas. Jeigu kur, tai visų pirma čia mąstymo genijus lenktyniuoja su „sparnuotuoju genijum". Ir nėr žinios, katras didesnis. Aplamai, kaip Windelbandas sako, „Platono kalbos žavumas yra neaprašomas: jį reikia patirti". Ji, toji jo kalba, „yra krikštolinė forma vertingiausiam turiniui, — »poezijos šydas iš tiesos rankų«" (o. c. 45—46 p.). Tikriausiai, ne kas kitas, o Platonas yra tasai, į kurį ir Nietzsche grįžteli „atgal per tūkstančius metų", ieškodamas savo įkvėpimui ir deimantinei žodžių srovei verto liudininko. — Kiti šios grupės dialogai yra: *Meneksenas, Ionas,* monumentalus Platono veikalas *Valstybė (Politeia); Sofistas, Politikas* ir *Parmenidas.* Išskiriant tik *Joną* ir kai kurias *Valstybės* vietas — kur specialai kalbama apie kūrybą — juose nagrinėjamieji klausimai tiesioginių ryšių su menu vargiai beturi (su ta viena išlyga, kad visa, ką Platonas rašė, formos atžvilgiu yra menas!).

d) *Metafiziniai veikalai:* — *Faidonas;* jame kalbama apie sielos nemirtingumą, įspūdingai aprašant paskutines Sokrato gyvenimo valandas kalėjime ir jo pašnekesius su savo mokiniais. *Filebas,* kuriame, be ko kita, svarstomas klausimas: ar žmogaus „aukščiausiasis gėris" ieškotinas pomėgyje, ar žinojime? *Timajas* ir *Kritijas;* pastarasis liko neužbaigtas. Juose Platonas dėsto savo kosmologiją ir, pasakytume — istorijos filosofiją. Nemažai čia panaudota ir mitologinio elemento.

e) *Įstatymai.* Čionai Platonas duoda projektą įstatymų savo idealiajai valstybei; šių „įstatymų" kai kuriuos fragmentus jis sukūrė Sicilijoj, neilgą laiką būdamas, paeiliui abiejų Dionizijų, „valstybiniu patarėju" ir naudodamasis, kaip pats I laiške sakosi, „neaprėžta įsakomąja galia". Santykius su Sirakūzų dvaru nutraukęs, Platonas šiuos

fragmentus vėliau žymiai papildė ir į patį gyvenimo galą parašė didžiulį *Įstatymų* dialogą.

Platono genijaus universalumą gražiausiai apibūdina šie Windelbando žodžiai: „Daugelyje didžiųjų filosofų, kaip Aristotelyje, Spinozoje, Hume'e, Kante, Hegelyje visų labiausiai stebimės moksline dvasia; kai kuriuose, kaip Fichtėje ir Comte'e, jinai jungiasi su pranašingumo patosu; kituose, kaip Dekarte, Schellinge ir Schopenhaueryje — su vaizdavimo menišku gražumu. Platone visi trys momentai ypatingu būdu susijungia" (op. c. 39 p.).

Dieviškuoju pramintasis filosofas produktingas buvo iki pat mirties. Tą faktą pabrėžė Ciceronas, sakydamas: *Scribens mortuus est* — *berašydamas mirė*. Susilaukė lygiai 80 metų, ir su šiuo pasauliu persiskyrė, kaip sakoma, savo gimtąją dieną.

Keliais tik šuoliais teks dar perbėgti Platono pažiūras į meną ir jojo kūrybą.



Pirmasis mąstančiuose senovės Vakaruose į grožio ir meno esmę ėmė gilintis Platonas. Jo pranokėjai — išskyrus nebent Demokritą, kuriam betgi daugiau rūpėjo meno techninis įvykdymas — tenkinosi atskiromis apie grožio sritį pastabomis. Platonas metėsi išaiškinti, ar tai, kas anuomet laikyta menu — kažkas vidurinis tarp pamėgdžiojimo ir vaizdavimo[1], graikiškai *mimesis* — yra protingas ir su dorybe bei filosofija surištas vyksmas, ar ne; ar skirtinas jis prie dvasios gyvenimo padarų, ar, rasi, yra vien juslingumo išpera. Galop, kuo pagrįstas — tiesa ar iliuzija — tragedijos paveikumas ir aplamai vaidybinio meno mums daromas įspūdis? — Į visus šiuos klausimus gautieji atsakymai bei išvados buvo griežti ir statūs ir iš didelės dalies meno žmonėms nemalonūs.

Platono santykiai su menu iš tikrųjų buvo labai ypatingi. Pats būdamas nepralenkiamas poetas, jis — Benedetto Crocės žodžiais betariant — paskelbė „vienintelį tikrai didingą meno paneigimą, randamą idėjų istorijoj". O tatai seka iš jo filosofinės koncepcijos.

Yra, sako jis, du pasauliai — medžiaginis ir dvasinis. Dvasiniame, antjusliniame pasaulyje gyvena visų fizinių daiktų pirmavaizdžiai — idėjos, pagal kurias anie yra sukurti. Idėjos yra amžinos ir nekintamos ir neturi nei dydžio, nei spalvos, nei pavidalo. Joms išnykus, išnyktų ir daiktai; bet daiktams išnykus, jos išliktų. Savo viršenybe idėjos nelygios; jos sulaipsniuotos tarsi į piramidę. Pačioje viršūnėje padėta gėrio

idėja. Už ją laipsniškai ne ką tejaunesnė yra grožio idėja, tačiau vis tiek anajai pajungta — nors iš Platono apibūdinimo ir nematyti, kad šios dvi idėjos turinio atžvilgiu skirtingos.

Dėl to ir juslinių daiktų pasaulyje grožis visur ir visuomet turi būti palenktas moraliniam pradui; jis čia teturi tiek vertės, kiek tarnauja gėriui.

Vadinasi, kiekvienas vaizduotės žaismas ir visa meno kūryba turi būti etikos kontroliuojami. O etikos pamatu Platonas laiko protą. Dorybė jam, kaip ir Sokratui, yra tikrasis išmanymas, įžvalgus žinojimas. Pažindamas, kas yra dora, gera — taip būtinai ir elgsies; niekas tyčia nedaro bloga, bet tik netyčia, neišmanydamas.

Menas Platonui yra nelyginant vaikas, kurio jis nenorėtų palikti be priežiūros, kad kartais netinkamai nepasielgtų. Jį per valstybės įstatymus turėtų prižiūrėti jos valdovai filosofai. Savo idealiojoj valstybėj jis ir numato kūrybą tvarkančių ir tramdančių įstatymų. Nes juk pačių galvai palikti poetai kiek esą pripaistę pačių pikčiausiųjų dalykų — apie Hadą, apie dievų gašlavimus su šios žemės moterimis; apie jųjų suktybes, klastas ir peštynes savo tarpe; apie šališką vienų žmonių protegavimą, o kitų nekentimą; pagaliau apie neteisingumą likimo, kurį priešfilosofinė tradicija skelbė esant bendrą dievams ir žmonėms: — neteisiųjų išaukštinimą ir teisiųjų pražudymą (vaizduojamus ir apsakomus tragedijose).

Platoną ypač pykdo *mimetiniai,* tai yra pamėgdžiojamieji poezijos elementai, kur scenos veikalų autoriai leidžia savo didvyriams *tiesiogine* kalba apie doros klausimus neleistinu būdu prasižosti. Juo pavojingesnė tokia vaizduosena tada, kai rodomi netaurūs, ydingi amatininkai ir kai jie apie savo verslą nederamai šneka. Menas turėtų naudotis tiktai tuo, kas kilnu ir gera — kad jaunimas visados būtų vien teigiamai paskatinamas. Deja, net pats didysis poetas, Homeras, nesupratęs tos paprasčiausios tiesos — kelti visuomenės labą. Kas kita įžymieji karvedžiai, įstatymų leidėjai, kaip Likurgas ar Solonas. O, antai, Pitagoras bent apribotam savo pasekėjų skaičiui nurodęs gyvensenos taisykles. Gi Homeras, kurs šiaipjau savo poezija patraukęs į save visų helenų sielas — nė tiek gera nepadaręs.

Poetų nenaudingumas einąs iš to, kad jiems nė motais tiesą pažinti. Jei jie ją pažintų, tai pačiais *darbais* sielotųsi, o ne jų ir daiktų *pamėgdžiojimais.*

Tepažinojęs tiktai protinę, loginę tiesą, Platonas nė sapne nesapnavo, kad gali būti dar ir *meninė tiesa,* savo būdu (net pamėgdžiojamajame mene) atskleidžianti daiktų esmę. Jam rodėsi, kad daiktų pa-

viršiaus vaizdavimui tėra prieinamos tik idėjų kopijų kopijos, jų šešėlių šešėliai.

Kad menas nieko neduodąs pažinimui, tatai Platonas nori pavaizduoti dar ir šitokia schema. Žmonės, pasak jį, trejaip santykiuoja su medžiaginėmis vertybėmis: kaip *vartotojai, gamintojai* ir *pamėgdžiotojai*. Vartotojas bent žinąs, kodėl koks jam naudingas daiktas yra taip, o ne kitaip sudėtas. Gamintojas, darydamas tą daiktą pagal vartotojo norus bei nurodymus, turi teisingą jo vaidinį. Gi pamėgdžiotojas — reikia suprasti: menininkas vaizduotojas — nepasižymįs nei vartotojo, nei gamintojo savybėmis.

Neturėdama su tiesa jokio ryšio, poezija, sako, kreipiasi ne į protingąją, o į juslinę sielos pusę. Todėl ypač pamėgdžiojamoji (vaizduojamoji) poezija yra žmogui tik žalinga. Antai, prisiklausęs ir prisižiūrėjęs scenoj vaitojančių herojų ir persiėmęs vaizduosenos žavesiu, žiūrovas pats ilgainiui gali tapti minkštabūdžiu.

Platono filosofinė sistema nėra be priekaištų vienoviška. Yra joje žymių lūžių ir prieštaravimų. Tad labai nevienodas jo nusistatymas ir meno atžvilgiu. Dargi pasitaiko, kad net tame pačiame veikale (sakysim, didžiuliame dialoge *Politeia — Valstybė)* vienur vainojama tik ydingus charakterius vaizduojanti poezija, kitur visa vaizduojamoji, arba mimetinė poezija — užvis tokiose vietose, kur nagrinėjami idėjų teorijos ir psichologijos klausimai. Savo valstybės projekte jis visiškai uždraudžia *epą, tragediją* ir *dramą,* o leidžia tik *himnus dievams* ir *giriamąsias dainas* pasižymėjusiems mikluoliams.

Jaunesniojo amžiaus veikaluose — pavyzdžiui, *Ione* ir *Faidre* — nors *mokslą* ir griežtai atskiria nuo *poezijos,* tačiau, vis dar tebeatsižvelgdamas į savo paties kūrybinę sąžinę, kuri tuomet aiškiai protestavo prieš jo protinį ir etinį smurtą, apie pastarąją kalba su didele pagarba. Tenai jis karštais žodžiais aprašo *įkvėpimą* — tą „dievišką dovaną", per kurią gimsta ne tik visi tikrojo grožio, bet ir aplamai žmonių gerovės dalykai. Čia Platonas be jokių išlygų pripažįsta, kad išradumo atžvilgiu joks tyrinėjančio proto našumas nesusilygins su „mūziškuoju pamišimu"; „iki žmogus naudojasi blaiviu protu, jis kurti ir pranašauti negali", nes visi „gražieji kūriniai nėra žmogiški, neigi žmogaus darbas, bet dieviški ir dievų darbas". Tad argi ta „dieviškoji beprotybė" (μανία) dar gali būti „kažkas gėdinga arba negražu"?

Iš to atrodytų, jog Platonui nieko nelieka pasakyti prieš meną, kiek jis yra šio privilegijuoto pamišimo vaisius ir betarpiškas amžinųjų idėjų apsireiškimas. Juk jo idealas ir yra tai, kad žmogus stengtųsi kiek

galint daugiau ir giliau su tiesa bendrauti. Tačiau menininko valios ir sąmonės pasyvumas įkvėpimo valandoj neleidžia Platonui jo asmenybės vienodai morališkai vertinti su asmenybe filosofo, kurs tiesos lobį pats aktingai išsikovoja, o ne jį dovanai gauna, kaip menininkas. Įkritęs į ekstazę, žynys ar poetas yra aklas antgamtinių galybių įrankis, tariant Nietzschės žodžiais — mediumas, kandiklis, laikomas tų galybių burnoj. Ko verti jų įgytųjų apreiškimų turiniai, tie žmonės dažnai nė patys nenuvokia, nes tai ne jų, o dievų darbas... Ši teisybė yra per visus amžius visų genijų vienodai paliudyta. Pavyzdžiui, kompozitorius Brahmsas, kuriam net prikišamas tam tikras akademinis šaltumas, taip sako: „Tai, kas vadinama išradimu — atseit, mintis, idėja — yra vien aukštesnis įkvėpimas, už kurį menininkas neatsako, — kurs nėra jojo nuopelnas". O Platonas primena, jog nevieno gabiųjų poetų privatus gyvenimas parodęs, kad jis daug kartų nevertesnis už patirtuosius įkvėpimus; nes tas gyvenimas paliko šiųjų turinio nepaliestas — neištaurintas. Nuostabaus dievų lėmimo rikiuojami, jie kažkaip netyčia aptinka daiktų pirmavaizdžius, nelyginant tie iš prigimties neregiai termitai savo būviui naudingas priemones.

Bet jei „poetai yra... dievų aiškintojai", jųjų valios akli skelbėjai, tai scenos aktoriai ir dainininkai (rapsodai) savo ruožtu — dar menkesni: jie jau tų „aiškintojų aiškintojai". Jųjų darbas — pamėgdžiojimus pamėgdžioti; žodžiu sakant, už poetus jie *dvigubai* toliau nuo tiesos. —

Platono nuomone, žmogus per grožį turi valytis ir tobulėti. Gražiųjų veikalų harmonijos, proporcingumo džiaugsmingai pagautas, jis turi skverbtis į aukštesniuosius grožio sluoksnius — iš kūnų gražumo į dvasios ir tiesos grožį.

Net patys gražiausieji šio pasaulio daiktai tik iš dalies tėra gražūs; iš dalies jie yra negražūs, nes nestengia į save suimti viso grožio idėjos skaistumo. Stinga priemonių ir genialiesiems menininkams savo kūriniuose tam skaistumui tobulai atvaizduoti.

Be grožio idėjos, nėra kitos, kuri taip betarpiškai galėtų veikti žmogaus sielą; nes Dievo iš gėrio sukurtas pasaulis — visas yra prisunktas grožio. Žmogus nardo, sakytum, grožio jūroj ir per grožį — tik tapatinant jį su gėriu — turėtų būti išgelbėtas.

Grynosios estetinės emocijos skiriasi nuo erotinių ir kitų jausmų bei jautulių tuo, kad nėra jose aistros umaro, nei nepasitenkinimo, kurių rasi visuose juslinės prigimties atsiliepimuose ir mogiuose. Grožio žavesyje žmogus junta tylų, rimastingą laimingumą, kuriame giedrėja jo dvasinė rega.

Iš visų menų Platonas ypatingai brangina muziką; tik į senatvę, galutinai pasidavęs filosofiniam absoliutizmui, buvo linkęs ir jos laisvę šiek tiek aprėžti. Iš toninių vertybių pirmenybę teikia šviesiosioms ir švelniosioms gaidoms.

Susigyvenusi su tonų, spalvų ir pavidalų gražumu, siela ilgainiui pati tampa harmoninga ir ima atgauti savo pirmykštį švitėjimą, kurį turėjo prieš įsikūnydama — idėjų pasaulyje.

NIETZSCHE

1844. X. 15 — 1900. VIII. 25

Visatą erdviniu atžvilgiu Nietzsche vaizduojasi kad ir milžinišką, tačiau apribotą, nebegalinę. Ją kuria ir išlaiko be paliovos verdąs jėgos verpetas. Pati ta jėga niekados negimė ir ji tvers amžinai. Veikdama ji neturi jokio tikslo — savo kūrybiniu įmantrumu tiktai žaidžia: kuria ir naikina ir vėl kuria. Kadangi ji pati apribota ir savo kūrinius gamina iš apriboto atomų skaičiaus, tai ir jos prasimanytųjų pakitimų bei kombinacijų skaičius — taip pat turi būti apribotas. Todėl po begalinių amžių ateina laikas, kai visa ima kartotis; atitampa tos pačios, jau buvusios, kombinacijos. Kuriasi tie patys, kadai buvę pavidalai, iki smulkmenų grįžta nugyventieji įvykiai. Taip „kiekvienas skausmas ir džiaugsmas ir kiekviena mintis bei atsidūsimas ir visa, kas be galo maža ir didu šiame gyvenime, turi tau sugrįžti, ir visa ta pačia eile seka — ir lygiai tas pats voras ir mėnesiena tarp medžių, ir lygiai tas pats akimirksnis ir aš pats. Amžinas smėlinis būvio laikrodis visad apsukamas — ir tu su juo, dulkelė iš dulkių!" *(Fröhliche Wissenschaft)*.



Tokie yra „didieji tapsmo metai". Tai *amžinasis visų daiktų sugrįžimas.*

Daugeliui amžino grįžimo mintis turėtų būti nepakeliamai baugi. Didvyriška siela tegali ją pakęsti. Ja džiuginasi tiktai *antžmogis*. Vienoje vietoje (*Der Wille zur Macht* 1065) Nietzsche paniekinamai prikaišioja Markui Aurelijui — kam „anas imperatorius" visados turėjęs prieš akis „visų daiktų pranykstamumą tam, kad jie neatrodytų *per svarbūs* ir kad būtų ramu tarp jų būti". Gi Nietzschei visa atrodo esą labai vertinga ir be reikalo nebarstoma: „aš kiekviename dalyke ieškau amžinumo: ar galima brangiausius tepalus bei vynus išlieti į jūrą? — Mano paguoda yra, kad visa, kas buvo, yra amžina: — jūra tatai vėl išskalauja".

Dėl to *Septyniuose antspauduose* Zaratustra (Nietzsche) ir „panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — *žiedo sugrįžimo*".

Gyvenimas esąs pats savaime vertybė. Jis gimęs iš Dievo *vaikiškojo žaismo* su savim, ką Nietzche, Herakleito žodžiais, vadina παῖς παίζων[2] Gyvenimas — tai ištisai iliuzija, optika. Jei taip, tai mūsų nestebina ir tvirtinimas: „Menas yra *vertingesnis už tiesą*"[3]. O vertinga tai, kas laku ir lengva. Nes vien tai tėra kūrybiška — dieviška. Bet koks „gedulingas rimtumas" yra padaras „sunkybės dvasios", kuri ir yra tikrasis velnias: per jį visa gniūžta ir „krenta žemyn". Kas ieško nerūpestingo, drugelinio lengvumo, tas užtaria Dievą prieš velnią. Nietzsche tikėtų „tiktai tokį Dievą, kurs mokėtų šokti". Todėl jo Zaratustra ir laimina šokančias mergaites. Jos savo gaivališka sveikatos ir grakštumo gausa geriausiai nuvokia, kas yra gyvenimo prasmė. Juk ir paties Zaratustros išminties pavėsy, prie šulinio, tarp nukariusių rožių ilsis įmigęs „mažasis dievas" — Kupidonas, meilės kurstytojas, — „kurs mergaitėms yra mieliausias".

Pats Nietzsche gebėjo kurti po plynu dangumi: pajūry, kalnuose, prie šiurpulingų tarpeklių — kur nors „6000 pėdų viršum jūros ir daug aukščiau už visus žmogiškuosius daiktus". Kartą jis taip apie save sako: „Mes esame ne iš tų, kurie tik tarp knygų, susidūrę su knygomis, ima mąstyti, — mes pratę atvirame ore mąstyti: eidami, laigydami, kopdami, šokdami, užvis geriausia — vienišuose kalnuose arba prie pat jūros, — ten, kur net patys keliai tampa susimąstę"[4]. Žodžiu, ten, kur trykšta pati sveikata. Jo mintys tokios sūkuringos ir palakios. Jausdamasis įkvėptas, jis sakydavo: „Dabar aš lengvas, dabar aš skrendu, dabar regiu save po savim, dabar koks dievas šoka manyje". — „Ar mano tėvas nėra princas Perteklius, o motina — tylioji Šypsena"?

Visa tai daug pasako ir apie jo nuostabųjį stilių. Gyviausi įspūdžiai griūte užgriūva jo vaizduotę. Tapyba, poezija ir muzika augte suaugę tame pačiame sakiny. „Stilius turi gyventi". „Rašyti, turi

reikšti — pamėgdžioti", — sako jis. — „Reikia išmokti mostais pajusti visa: sakinių ilgumą bei trumpumą, skyrybą; pasirinkti žodžius, pauzes, argumentų seką!" — Gera proza kuriama „tik atsižiūrint į poeziją". Jos magumas yra tas, „kad be paliovos ištrūkstama nuo poezijos ir jai prieštaraujama". „Gero prozininko taktas yra *prie pat* poezijos prisigauti, bet niekados į ją nepereiti". Pirmutiniai kalbos muzikalumo elementai yra ritmas ir tempas. Nesupratai sakinio tempo — nesupratai nė paties sakinio. Sunkiausia iš vienos kalbos į kitą išversti anosios stiliaus tempą, kuris, Nietzshės nuomone, priklauso nuo rasės. Paskum, labai svarbu yra garsų sąskambių spalva, tų spalvų mišinys ir sąveika, — chromatinis kalbos elementas. Jis net tvirtina, esą, sakinio prasmę reikia pagauti iš balsių bei priebalsių sekos, kaitaliojimosi, iš to, „kiek švelniai ir gausiai jie vienas kitą spalvina ir perspalvina".

Kita jo kalbos vaizdingumo savybė yra ta, kad aprašomasis objektas vaizduojamas labai paprastomis priemonėmis — stipriausiai paryškinant „didžiuosius, tipinguosius gamtos objekto bruožus"[5].

Pasaulis yra — tik dėl meno; mūsų būvis — nenutrūkstamas meninis aktas. „Meno veikalas ir žmogus — abu vien pakartoja pirmapradį procesą, iš kurio radosi pasaulis"[6]. Visatą kuriančiosios galios *troškimas* esąs išsiliejęs pasauliais, žvaigždėmis, kūnais bei atomais. Todėl menas reikalingas ne žmonėms, bet pačiam tam *troškimui.* Tikroji būtis ir pirmapradis Vienis, sako Nietzsche, yra amžinai kenčiąs ir pats sau prieštaringas. To Vienio nesibaigiančiam išsigelbėjimui yra reikalinga „žavi vizija, džiugi iliuzija".

GOETHE

1749. VIII. 28 — 1832. III. 22

Savo meno filosofiją Goethe veda iš tų pačių pradų, kaip ir gamtos filosofiją. Jo išmanymu, gamtoje ir menininke veikia toji pati galybė, tik pastarajame subtiliau ir, žinoma, tobuliau. Gamta žygiuoja pirm žmogaus — jojo veiklai ir kūrybai sąlygų paruošti.



Žiūrint iš dvasios pusės, žmogus yra laisvas ir Dievui giminingas, gi iš fizinės pusės — gamtos padaras, nors ir visų vertingiausias jos išradumo rezultatas. Galima manyti, kad išugdydama gražų žmogaus kūną, ji savo paskirtį visiškai įvykdo ir, rodos, savo pačios iniciatyva nebeišgali toliau eiti. Tuomet į dar aukštesnį tikslą paveda veržtis žmogui. Šis yra, sakytum, tauresnė gamtos gama; būdamas pati jos viršūnė, jis ją savyje visą iš naujo pakartoja. Dorybės ir meno veikalus bekuriant, „gyvuliškasis" gaminimo aktas žmoguje pavirsta dvasiniu aktu. Tad žmogus — ta antroji gamta — išleidžia iš savęs jau antro laipsnio viršūnę.

Kurdama ir veikdama, gamta nėra nuo amžių vis tą patį kartojąs automatas. Ji visą laiką tarsi gyvai turi prieš akis kažin kokį, savo išgales prašokstantį tikslą ir visose srityse stengiasi į jį artintis. Neabejotina, kad ja byloja aukštesnė Galybė, kurios sumanymus ji klusniai garsina ir vykdo. Antai, Žemės Dvasia — atseit, gamtinis Prin-

cipas, Visatos Siela — apsireiškusi Faustui, sakosi laiko staklėse audžianti „gyvą apdarą Dievybei'; tik pastarosios dėka galima gamtoje įžvelgti ne vien aklai griežtą dėsningumą, bet ir į protingą tikslą kylančią tvarką. Ta išmintingoji tvarka — kūrybinis planas — yra ne kas kita, kaip *idėja,* kuri visus šio pasaulio reiškinius jungia į vieną visybę ir „pagal kurią Dievas gamtoje ir gamta Dievuje turi iš amžių į amžius kurti ir veikti", — skaitome pašnekesiuose su kancleriu Mülleriu.

Kadangi Dievas ne anapus gamtos, bet *joje pačioje* — per savo „idėją" — „kuria ir veikia", tai ir kiekvieno daikto esmė, — kuri yra tam tikras anos idėjos, arba plano, momentas, — kaip nors pavaizdžiai reiškiasi juntamąja forma. Todėl bet koks fizinis reiškinys yra tik jusliškai — erdviškai ir laikiškai — persiesybinęs jo kūrybinis planas (idėja). Moksliškai tirdami reiškinių prigimtį ir susekdami tą juos jungiantį ir rikiuojantį dėsningumą, kurio neiškreipia iš kelio jokie išorinių aplinkybių poveikiai, randame, jog kiekviename savo fenomene gamta kartu yra ir „kevalas" ir „branduolys", ir „vidus" ir „paviršius"; turėdami prieš akis daiktą ir jo pirmapradį dėsningumą, turime daiktą ir jo esmę[6a]. Tik kai mokslininkas prie reiškinio esmės prisigauna intensyviai stebėdamas ir lygindamas daugelį faktų — į menininko intuiciją ji lyg pati nusileidžia; esmę — idėją — jis išvysta ramioje žiūroje, ir čia jam užtenka vienintelio „simbolinio fakto" — bet kurio tipingo egzemplioriaus.

Goethe, kaip menininkas, yra linkęs į konkretų, pavaizdų mąstymą. Jam ne tiek rūpi daiktų esmes — „pirmapradžius fenomenus" — filosofiškai suvokti ir išaiškinti, kiek „daiktiškai" ir natūraliai, nedarant prievartos gamtai, užjusti, kur visa tai glūdi ir kokiais būdais mums reiškiasi. Žmogus ne tam esąs gimęs, kad pasaulio problemas iki galo išspręstų, bet tam, kad surastų, *kur jos prasideda.* Jį visų labiausiai domina tokios gamtos lytys, kuriose kiek galint betarpiškiau ir apčiuopiamiau mums yra prieinami *pirmapradžiai fenomenai.* Tokiomis pagrindinėmis lytimis Goethe laiko, sakysim, dvipoliarinę magneto jėgą, kuri yra nė kiek nemažiau mįslinga už meilę ir neapykantą ir gali būti simboliu visa kam, kas daugiau nebeaiškinama, o tik, aksiomiškai, vardu ištariama. Arba vėl dangaus mėlynis; jis, pagal Goethės spalvų teoriją, yra pagrindinė spalva: tatai neturinčios ribų erdvės tamsos ir saulės spindulių mišinys, mūsų regimas pro skaidrią atmosferos substanciją; o šviesą ir tamsą Goethe laiko dviem daugiau nebedalomais kontrastiškais elementais. Štai kodėl „dangaus mėlynis mums apreiškia pagrindinį chromatikos dėsnį"[7]. Pirmapradį fenomeną

socialiniame gyvenime mes randame civilizacijos dar neiškraipytuose liaudies papročiuose, kokie jie yra „žaliame kaime", ir tautosakoje; šių dalykų neišsenkamame vaizdingume ir naiviame drovume glūdi tikrasis žavumas. Tokių motyvų vedamas, Goethe labai entuziastingai domėjosi visų jaunųjų tautų — taip pat ir lietuvių — liaudine poezija. Todėl ir tiek gausu jo veikaluose visokių naivaus grožio impresijų, plaukiančių iš savimi besitenkinančio, džiugaus gyvenimo ir nesuskaldytos širdies. Tose pirminėse gyvenimo lytyse stačiai pavydėtinu būdu tarpsta žmogaus genijus, pats apie save, berods, dar nenusivokdamas. Išprusinto menininko-poeto uždavinys yra budria akimi įžvelgti tuos rinktinius, gyvenime sužybsinčius atvejus, „kurie būdingoje įvairovėje pasitaiko kaip daugelio kitų [atvejų] atstovai" ir kuriuose simboliškai paslėpta „glūdi tam tikra visybė"[8]; jis ją turi apvalyti nuo nereikalingų momentų — išryškinti, sutirštinti ir, kokia nors forma užfiksavęs, parodyti kitiems.

Žmogui tėra prieinami tik tie, dalykų esmę praskleidžiantieji, „simboliniai atvejai". Tiesa dienos šviesoje nuoga nesirodo. Ji vis kuo nors, kad ir plonu, prisidengusi. „Visa, kas praeinama, yra vien prilyginimas" — simbolis to, kas pastovu ir amžina. „Spalvingame atspindy mes turime gyvatą", — taip kalbama *Fausto* II-ojoje dalyje. Bet čia ir yra visa tiesos maga, jos žavumas, kad mes pro šiek tiek perregimą šydą gauname vos nujaučiamai ją pamatyti. Kiekvienas *simbolinis* atvejis, pro kurį daiktų esmė lengviausiai prasišviečia, yra vertingesnis už tūkstančius kitų, šiaipjau atvejų. Todėl menininko juslė, turinti galios juos suveltoje daugovėje pastebėti, yra kas žingsnis pasiruošusi suteikti jam didžiausių staigmenų; o kas gali būti palaimingiau, kaip sukrėstam būti atrandančio nusistebėjimo džiaugsmo! Viename pašnekesyje su Eckermanu Goethe sako: „Aukščiausia, prie ko žmogus gali prisigauti, yra nustebimas, o jei jį pirmapradis fenomenas nustebina — tebūnie jis patenkintas; aukštesnio dalyko nėra jam skirta, ir kito ko jis neturi už jo ieškoti"[9]. „Jei aš galų gale pirmapradžiu fenomenu nusimalšinu, tai juk tatai — tik rezignavimas. Bet yra didelis skirtumas, ar aš prie žmogiškumo ribų rezignuoju, ar pačiame savo aprėžto individo siaurume"[10].

Gamtos reiškinyje, taip sakant, apglėbti pirmapradį fenomeną — juk yra apglėbti Dievo gryniausiąjį sumanymą. Goethe yra panteistas. Jo koncepcijoj gamtos ir Dievo santykis yra toks intymus, jog stačiai neįmanoma jų vieną be antro suprasti. Dievas įgalina ir įprasmina gamtos darbą, o gamtos žaismingas tapsmas ir raida leidžia Dievui pačiam save pajusti — savim grožėtis, magintis. Tik nenutraukiamame

dinamizmo sriaute teatsispindi būties giliausioji prasmė. Bediskutuodamas su evangelistu Jonu, Goethe, — dėjęsis Faustu (tragedijos I d., studijų kambario scenoj), — konstatuoja, kad visų daiktų pradžia turėjo būti ne iš Dievo gimęs Žodis, bet iš Jo pasipylęs *Veiklumas*. Vien tuo tegalima paaiškinti ir tai, kad kiaurai visa visata yra gyvas ir veiklus organizmas. Juk net ir neorganinė materija yra „dvasinga": joje be paliovos plazda traukos ir atstūmio jėgos, kurios ją pamažėl keičia — tam tikru būdu tvarko ir formuoja. Vadinasi, jau ir materija pati save gali priversti tobulėti.

Dar įspūdingiau gamta su savimi lenktyniuoja organiniame pasaulyje; čia ji kiekviena savo kūrinių rūšimi veržiasi prašokti savo ribas. „Kai kuriais tonais lakštingala tebėra paukštis; paskum ji iškyla viršum savo klasės, tarsi kiekvienam sparnuočiui norėdama parodyti, ką iš tikrųjų reiškia giedoti"[11]. O kūrybingiausiuose žmonijos individuose susisumuoja visos tos galios, kuriomis pralenkiama visa gamta iš karto[12].

Nors išorinėms sąlygoms Goethe skiria labai didelę reikšmę, tačiau tvirtai yra įsitikinęs, kad kiekvienoje reiškinių srityje raidos procesą *iš vidaus* rikiuoja tam tikras principas — „entelechija", kuri į save neprisiima nieko savaip jo neperdirbusi. Tatai esanti „gyvybė, aplink save besisuką̨s monados judesys"[13]. Per ją reiškinys „veikliai" dalyvauja begaliniame visatos gyvenime. Monada, arba entelechija, tiesiai juslėmis, rodos, nėra prieinama, bet užtat ją galima suvokti dvasinėje žiūroje (kontempliacijoje). Ji yra reiškinyje glūdįs pagrindinis dėsningumas, kitaip dar — idėja, arba pirmapradis fenomenas. Kadangi šis principas nėra niekur pilnai realizuotas kokiame viename tobulame egzemplioriuje, o yra aspektiškai „išsklaidytas" visoje tam tikros reiškinių klasės bei rūšies daugovėje, tai menininko (lygia dalia ir mokslininko) akys turi mokėti viename žvilgsnyje suimti bei „surinkti" visas esmines duotosios reiškinių klasės (ar rūšies) žymes. Taip gaunamas *tipas,* kurio tikrovėje viename daikte niekur nėra, tačiau kurio idėja gamtos Kūrėjo akivaizdoje būtinai yra reali, ir, reiškinius kurdamas, Jis ją savo akimis regėjo. Mokslininko kalboje, tai — *pagrindinė* sąvoka; menininkui ji tampa plastišku vaidiniu, kurį jis gali vaizdu užfiksuoti. Todėl menas Goethei yra „veiksmu paverstas mokslas". Pastarasis jam „teorema, o menas — problema". Juodu naudojasi priešingais metodais, bet siekia to paties tikslo, — prisigauti prie daiktų esminio dėsningumo. Negali būti nė didelio menininko (ne tik mokslininko) be gilaus reiškinių prigimties pažinimo. Antai, plastikoje, vien paviršiniu, kad ir kruopščiu, daiktų išstudijavimu tegali

išsiversti tik paprastas gamtos pamėgdžiotojas. Susikurdamas šiek tiek savarankišką požiūrį — manierą — menininkas jau turi skverbtis giliau, — atrinkti ir kombinuoti. Ką bekalbėti apie *stilių* — „tą aukščiausiąjį laipsnį, kurį menas kada nors pasiekė ir gali pasiekti". Stilius tegali remtis „giliausiais pažinimo pamatais, daiktų esme, kiek mums ją leista pažinti matomose bei apčiuopiamose lytyse".

Grožis, Goethės išmanymu, glūdi pačioje daiktų prigimtyje, taigi jis — objektyvus. „Grožis yra atsiskleidimas slėpiningų gamtos dėsnių, kurie, nepasireikšdami, būtų mums palikę amžinai nežinomi"[14]. Grožio savarankiškas buvimas matyti iš to, kad jis reiškiasi pagal savo paties vidaus sąlygas, iš esmės nepriklausomas net nuo išorinių aplinkybių. Vienas iš tų „slėpiningųjų dėsnių" yra žiedų gražumu atsiskleidžiąs vegetacinis dėsnis. Grožio yra visur, kur dėsningas gyvumas veikliausiai ir tobuliausiai reiškiasi. Tačiau grožį ne visi lygiai gerai mato. Kaip kad yra tipingesnių ir mažiau tipingų reiškinių, gražesnių ir mažiau gražių objektų, taip pat yra akylesnių ir mažiau akylų subjektų. Gamta vien rinktines asmenybes į savo grožio misterijas teįveda. „Kam gamta pradeda savo slėpinius atskleisti, tas nenumaldomai ima ilgėtis vertingiausio jųjų aiškintojo — meno. Menas yra pertiekėjas to, kas neišsakoma"[15].

Goethe paveldėjo senovės graikų meno tradiciją, kurioje tipas yra *idealus tipas,* ne šiaip kas *būdinga,* „kad ir kažin kaip kasdieniška", — kaip šių dienų menininkas pasakytų. Pamatęs Atėnų Partenono frizėje išlikusį arklio galvos vaizdą, Goethe buvo didžiai nustebintas jo „antgamtiškumu"; iš pirmo žvilgsnio atrodę, tartum toji lytis būtų buvusi sukurta prieš pačios gamtos valią. Tačiau nesą nė mažiausios abejonės, jog čia parodytas *„pirmapradis arklys"* — vis tiek, ar menininkas tokį juslinėmis akimis kur nors matė, ar tik dvasioje suvokė. Goethei atrodo, kad, šiaip ar taip, tai esą atvaizduota aukščiausios poezijos, vadinasi, — ir aukščiausios *tikrovės* prasme. Nes argi begali būti kas tikriau, kaip kad viename vaizde matyti gryniausiąjį Dievo sumanymą, kurį Jis šiaipjau išsklaidė daugelyje daiktų.

Štai kas yra „antgamtiškumas" mene, kurį turi reikšti genijaus stilius. Kai *tikras* menininkas kalba net apie „natūraliausiąją" gamtą — jis visados turi galvoje *idėją,* tai yra daiktų *„reikšmingąją bei kilniąją pusę",* kurią jis nori iškelti vieningame ir prisotintame vaizde. Kad menas yra daugiau negu gamta, Goethe aiškina dar tokiu pavyzdžiu. Tarkim, sako, kad turime prieš akis gražiausią miško medį, net girininko pripažintą iš savo rūšies tarpo tobuliausiu. Norėdamas šį medį paversti paveikslu, aš apeinu aplinkui ir susiieškau gražiausiąją jo

pusę. Tada paėjėju kiek atsčiau, kad galėčiau jį visą apžvelgti. To negana: palaukiu, kol jis bus dailiai apšviestas, — tik tada imu jį piešti. Aišku, kad paveikslo medis bus šaunesnis už gamtos tobuliausiąjį medį. Vadinasi, tikriausiąja žodžio prasme menas niekados nebus gamtos pamėgdžiojimas — net daiktų atvaizdus gaminant. Tik neišprusinto skonio žmogui meno veikalas atrodo it gamtos kūrinys, nes jis tepajėgia tik veikale rastu į tikrovę panašumu džiaugtis, nevaliodamas suvokti to veikalo specifinio dėsningumo ir prakilumo pro gamtą. Galima aiškiai sakyti, jog *kaip tik tai,* kas neišprusintajam meno veikale atrodo lyg tikra gamta, iš tikrųjų yra *pats žmogus.*

Tačiau įsidėmėtina, kad net ir „besirengiantiems žinovais tapti" meno mėgėjams tobulas veikalas gali pasirodyti „it gamtos kūrinys". Šiems Goethe yra atlaidesnis. Jis aiškina, kad taip esą dėl to, jog iš esmės tikras meno veikalas nėra „užgamtiškas", kad ir būdamas „antgamtiškas". Jis, kaip visybė, yra organizmas, išugdytas iš tikros gamtos elementų. Šio darbo rikiuotoja, berods, yra žmogaus dvasia; bet medžiaga, t. y. pats darbo pamatas, yra pasklidi, dažnai net paprasčiausi gamtos daiktai, sumaniai atrinkti patys jų tinkamiausieji — lyg magneto jėgos ištrauktos metalo drožlės iš šiukšlino mišinio — ir sulieti įtikimon vienovėn. Gamtoje *jau buvę* daiktai čia tarsi iš naujo gimsta; tačiau čia jie tampa nauju būdu ir — aukštesniam būviui. Per savo organiškumą (dėl to, kad nėra sudėtas iš mechaniškai sukauptų dalių) veikalas tėra pavėdus į pačios gamtos darbą. Jis ir yra gamtos darbas tiek, kiek žmogus yra neizoliuota gamtos dalis ir mediumas bendros kuriančiosios Galybės. Šiaip, žmogaus kūriny įgavę naują išvaizdą, gamtos daiktai jau yra „antroji gamta, kuri, it Minerva iš Jupiterio galvos, gimsta iš galvos didžiausiojo žmogaus"[16]. Tik šia prasme, vadinasi, būdamas kažkas *„dvasiškai organiška",* meno veikalas tegali atrodyti „lyg gamtos kūrinys" ir mūsų protui būti toks pat „begalinis". Man pajėgiant pasikelti iki jį sukūrusio genijaus ir tinkamai atsiliepti į jame sudėtąsias intencijas — veikalas bus tarsi gamta; savo „antgamtiniu" natūralumu jis sutiks su mano *„geresniąja prigimtimi".*

Goethe yra toks organistas, kad kai kas iš tyrinėtojų (pavyzdžiui, Dr. Fr. Kochas) jo estetiką galėjo pavadinti tiesiog „biologine estetika". Tas jo „biologizmas" turi gilias šaknis Plotino spiritualizme — tame dinaminiame panteizme. Goethės meno idealas yra prisigauti prie gyvos, metafiziškai pagrįstos *tipo idėjos,* „kuria gamta tik tarsi visą laiką žaidžia ir žaisdama gamina įvairovišką gyvatą". Tipas yra „slėpiningas ir nenugalimas pirmavaizdis, kuriame turi krutėti visa

gyvybė, visados besistengianti pralaužti aprėžtas ribas"[17]. Klausykit: juk Goethės *„esminė lytis"* — *„tipas"* — *„pirmapradis fenomenas"*, — yra Plotino *„vidujinė lytis"* — ἔνδον εἶδος! Ir vieną ir antrą tų principų galima apibūdinti Goethės žodžiais: „tatai nuo laiko nepriklausąs dėsnis laikiškoje žiūroje"[18].

Buvo metas (ypač apie 1801—1807 metus), kada Goethe „senuoju mistiku" karštai domėjosi ir jį studijavo. Yra išvertęs vieną kitą *Enneadų* vietą, kur kalbama apie grožį. Vienas Plotino pavyzdys, paimtas grožio prigimties nepriklausomumui nuo medžiagos, kurioje jis realizuojamas, paaiškinti (aprašytas V enneados 8-ojoj knygoj) atsirado net kaip atskiras Goethės aforizmas jo *Maksimose ir refleksijose.* Goethe ten savo aforizmą (Nr. 635) taip formuluoja: „... akmuo, įgavęs per meną gražų pavidalą, jums tučtuojau pasirodys gražus, tačiau ne dėl to, kad jis akmuo — nes šiaip ir kitą masę tektų laikyti gražia, — bet dėl to, kad jis turi pavidalą, kurį jam suteikė menas". Plotino tekste — visai tie patys žodžiai. Tik čia jie žymiai platesnį turi foną — yra ištisos koncepcijos skeveldra, — todėl ir turiningesni. O Plotinas šitaip kalba: „Pasakę, kad Aumens gražumą regintysis ir tikrąjį jo gražumą pažįstantysis gali [pažinti] ir viso to Tėvą [amžinąjį Vienį], esantį anapus Aumens, bandysime nuvokti ir sau patiems tarti — kiek tatai yra ištariama, — kaip esti regimas Aumens [absoliutaus Intelekto] ir jo kosmo gražumas. Sudėkim greta du daiktu, tarkim, du akmens gabalu: vieną neapdailintą ir meno neliestą, o antrą meno sudorotą į dievo ar žmogaus pavidalą, sakysim, dievo Charito arba kurios iš mūzų — žmogaus gi ne bet kokio, bet meno atrinkto, gražiausio iš visų: — ir gražiu pavidalu meno paverstasis [akmuo] gražus atrodys ne dėl to, kad jis akmuo — nes šiaip toks pat gražus būtų ir anas [neapdorotasis], — bet dėl meno jam suteiktos gražios išvaizdos. Tos gi išvaizdos materijoje nebuvo; ją [savy] turėjo sumanytojas dar pirm jai patenkant į akmenį; o dorotojyje [menininke] ji buvo ne dėl to, kad jis turi akis ir rankas, bet kad jisai mene dalyvauja. Vadinasi, grožis mene buvo žymiai kilnesnis, nes į akmenį perėjo ne mene esąs grožis; jis pastarajame [ir] pasilieka, bet iš jo [t. y. iš mene esančiojo grožio] išeina kitas, žemesnis už jį; o ir šis [žemesnysis] neišliko grynas savyje, neigi toks, koks norėtų [būti], bet tik — kiek akmuo pasidavė menui" (Enn. V. 8, 1).

Kiek daug bendrų gijų jungė Goethės ir Plotino estetines koncepcijas, bus galima matyti, sugretinus dar tokius du tekstus — iš vieno ir antro. Vienam grožio ieškotojui Goethe (1770. VII. 14) taip atsako: „... Ir, jei galiu Tamstai patarti, tai naudingiau bus, kai ieškosi, kur

galėtų būti grožis, negu bailiai teirausies, kas jis yra. Amžiais jis liks neišaiškintas. It sapne jis mums pasivaidena, įsižiūrėjus į veikalus didžiųjų poetų ir tapytojų, žodžiu — visų jautriųjų menininkų. Tatai plūduriuojąs, žibąs šešėlis, kurio nesugauna jokia apybrėža. Mendelssohnas ir kiti... bandė pagauti grožį, lyg kokį drugelį, ir smeigtukais prisegti jį smalsuoliams [pasižiūrėti]. Pavyko jiems. Tačiau čionai atsitiko ne kitaip, kaip su drugelio gaudymu. Blaškosi tinkle vargšas gyvūnėlis, prarasdamas pačias gražiąsias spalvas. O jei net ir sveiką jį pagausi, tai jis galop, pastiręs, žus. Lavonas nėra *visas* gyvūnas, čia dar kažko trūksta, dar kokios pagrindinės dalies, ir *šiuo* atveju, kaip ir kiekvienu kitu — labai esmingos pagrindinės dalies: — gyvybės, dvasios, kurios dėka visa tampa gražu". Gi Plotinas apie gyvybės svarbą grožiui taip kalba (Enn. VI. 7,22): „Grožis veikiau reiškiasi tuo, kas šviečia pro simetriją, negu pačia simetrija — ir kaip tik tai yra miela. Nes kodėl grožis labiau žėri iš gyvo veido, negu iš negyvo, kuriame tematyti vien grožio žymės, nors veido bruožai bei simetrija ir nesudarkyti? Kodėl gyvybingesniosios statulos yra gražesnės už kitas, kurios simetringesnės, ir kodėl negražioji būtybė yra gražesnė už gražią statulą?"

Skulptūros meną Goethe taip be galo brangina kaip tik dėl to, kad jis gali užfiksuoti dinamiškiausią gyvumą, kurs „kybo ties perėjimu iš vienos būsenos į kitą". Įsižiūrėjęs į Laokoono grupę jis sako: „Norėčiau pasakyti, kad tokia, kokia ji dabar yra, yra užfiksuotas žaibas, akimirksnyje suakmenėjusi, atsimušdama į krantą vilnis". Jis trokšta, „kad plastinio meno veikalas akiai tikrai judėtų", ir net žiūrovui siūlo tam tikrus pagelbinius receptus.

Kaip Goethės susigiminiuota su Plotinu, pasižiūrėkime dar ir iš šio pavyzdėlio. Kartą, turėdamas po ranka lotynišką Plotino raštų tekstą, sueiliavo šiuos jo žodžius: „Neque vero oculus unquam videret solem nisi factus solaris esset" — „Nė viena sauliška netapusi akis dar nėr regėjusi saulės; taip ir nė viena siela neregi grožio, pati netapusi graži": —

> Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
> Die Sonne könnt' es nie erblicken;
> Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
> Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

(Graikiškai yra taip: Οὐ γὰρ ἄν πωποτε εἶδεν ὀφθαλμὸς ἥλιον ἡλιοειδὴς μὴ γεγενημένος οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν εἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη.)

Šis tekstas pasirinktas ne nuobodžiai valandai praleisti, bet jis kaip nors turėjo iškelti ir paties Goethės intencijas. Žinome, kad jis buvo griežtai nusistatęs prieš Newtono spalvų ir šviesos teoriją, kaip mažai tepaisančią, anot Goethės, žmogaus optiniame akte subjektyvaus dalyvavimo. O šis aktas jam atrodė be galo reikšmingas. Aplamai, regą jis laikė privilegijuota jusle. Jis sako: „Ausis yra kurčia, burna — nebylė; o akis — ir girdi, ir kalba. Joje atsispindi: iš lauko pasaulis, iš vidaus — žmogus. Vidaus ir išorės visybiškumą atbaigia akis", nes ji yra „aukščiausias šviesos rezultatas organiniame kūne"; joje glūdi „rimstanti šviesa, kurią pažadina menkiausias akstinas iš vidaus ar iš lauko" (Koch, op. cit. 65—66 p.).

Didi nesąmonė būtų apkaltinti Goethę kieno nors plagijavimu. Kas jį kokiu nors būdu yra paskatinęs ar ką „paskolinę", jis mielai, kur reikia, pažymi — kas yra tik reta ir tik didžiųjų genijų savybė. Ko nors veikiamas yra kiekvienas, tačiau retas teprisipažįsta. Viename *Maksimų ir refleksijų* aforizme teisingai jis pastebi: „Berods, sakoma menininko garbei: jis visa turi pats iš savęs. O, kad aš to negirdėčiau! Geriau įsižiūrėjus, tokio originalaus genijaus kūriniai dažniausiai yra reminiscencijos; kas yra prityręs, mokės kiekvienu atveju tatai įrodyti".

Tai, be abejo, yra ir sau pasakyta, tačiau gerai ir objektyviai nusivokiant apie savo saiką. O tasai saikas buvo jo tvirtas nusimanymas, kad jojo asmenybė yra iškilusi viršum visų savo formavimosi kely patirtųjų reminiscencijų, — svetimų minčių atbalsių bei poveikių. Žmogus, pagal Goethės teoriją, nėra kažkokia nuo viso atskilusi ir kultūrinėj atmosfroj palaidai klajojanti dulkelė; žmogus yra organizmas, įjungtas į savo laiko, savo krašto kultūrinį organizmą; čia jį riša su kitais paslaptingiausi mąstymo siūlai. „Savo *Augalų Metamorfozę* parašiau apie Kantą dar nieko nežinodamas, — Goethe aiškino kartą savo raštų redakciniam padėjėjui, J. P. Eckermanui: — o vis dėlto ji visiškai sutinka su jo mokslu. Subjekto nuo objekto atskyrimas, ir toliau: pažiūra, kad kiekvienas kūrinys pats sau egzistuoja, o nėra, kaip kad ir kamščiamedis, užaugęs tam, jog turėtume kuo butelius užkimšti: — čionai Kantas su manimi vienodai manė, ir aš džiaugiaus galėjęs čia jį atspėti" (Gespr., 305 psl.). Arba vėl, kokiu kartais nuostabiu būdu dominuojančiosios asmenybės įsisunkia į visus kitus to paties kultūrinio sluoksnio protus, paaiškina dar ir tokie samprotavimai. Eckermano paklaustas, kurį iš naujųjų filosofų laikąs pranašausiu, Goethe jam atsakė (op. c. 304 p.): „Be mažiausios abejonės — Kantas yra pranašiausias". Jis esąs ir tasai, kurs į jo tautiečių kultūrą giliausiai įleidęs šaknis. „Jis ir Tamstą [t. y. Eckermaną] yra paveikęs,

Tamstai jo net neskaičius. Dabar jis Tamstai nebereikalingas, nes, ką jis galėjo Tamstai duoti — jau turi".

Jei ir Plotiną Goethe vadina (viename laiške savo draugui Zelteriui) „nuostabiuoju mistiku" — tatai darė, tur būt, ne dėl to, kad anas neva „išmokė" jį savaip mąstyti, bet, manykime, — tik dėl to, kad savo ir jo pagrindinius dvasios potraukius rado esant labai giminingus. Juk apie 1805—06 metus Goethe buvo jau amžiuje vyras, pilnai peržengęs per 50 metų, ir turėjo savo plačiai jau išgarsėjusias pažiūras. Tiesa, būdamas iš pat jaunumės palinkęs į mistiką, įvairiu metu skaitė daug tos rūšies veikalų ir buvo nuomonės, jog gangreit visų jų geneologija tiesiai atveda į senąją neoplatonikų mokyklą. Todėl pažintį su „senuoju mistiku" jau iš pat karto turėjo apgaubti ypatingai bičiuliškas intymumas, leidęs jiedviem taip savybiškai apsikeisti mintimis, pilniausiai išsaugojant katram savo originalumą.

Vos per kelias dienas prieš savo mirtį Goethe tokiais žodžiais vaizduoja W. Humboldtui savo asmenybės idealą: „Geriausias genijus yra tas, kurs visa į save priima, visu kuo moka persiimti, nė mažiausiai nepažeisdamas savo tikrojo, pagrindinio pašaukimo — to, kas vadinama charakteriu, [bet] greičiau jį dar pakeldamas ir kiek tik galint sustiprindamas". Žmogus iš visų jėgų turi visokeriopai lavintis, mankštindamas savo kūną, sielą ir dvasią; privalo visaip grūdintis ir išmokti mąstyti — visa visuomet atvejų atvejais permąstyti; reikia jam įprasti nepasisekimus iškęsti, kliūtis nugalėti, pamokymus ir visokią galimą paspirtį išmintingai sunaudoti. Taip susiformavęs asmuo nebus lipdinys, kurį nuolat įtempta sąmonė vos apvaldo nuo iširimo, bet bus laisvai ir lengvai visomis savo galiomis disponuojanti vienovė, jungianti savyje visa, kas įgyta, su tuo, kas įgimta, — bus toks harmoningas derinys, „kuriuo stebėsis pasaulis" (iš laiško W. H-tui 1832. III. 17; Goethe mirė kovo 22 d.).

O Goethės mokslinį pasaulėvaizdį gražiausiai suformuluoja neprilygstamai jį pažinojęs Schilleris — laiške, skirtame anojo gimimo dienai (o rašytame 1794. VIII. 23). Jame Schilleris taip sako: „Tamsta ieškai būtinumo gamtoje, bet to sieki sunkiausiu keliu; ... Tamsta suimi visą gamtą, norėdamas nušviesti [tai, kas joje] atskira. Nuo vientisiausios sąrangos [pradėdamas], žingsnis po žingsnio kyli aukštyn į vis sudėtingesnę — kad, galop, iš viso gamtos pastato medžiagos genetiškai sudarius painiausią iš visų, — žmogų. Tarytum paskui gamtą jį sukūręs, Tamsta stengies įsiskverbti į jo paslaptingąją techniką".

GEIGERIS

g. 1880. VI. 26

Originalios savo mąstymo sistemos Geigeris nėra sukūręs — to ir pats nesistengia nuslėpti. Užtat kaip gajus eruditas itin gerai yra nušvietęs nevieną dvasinę situaciją. Jo interesų plotį parodo tai, kad yra įsigijęs vardą ne tik estetikoj, bet taip pat ir psichologijoj ir net matematikos filosofijoj, paskelbdamas atskiras studijas apie *Reliatyvumo teorijos filosofinę reikšmę* ir *Eukleidinės geometrijos sisteminę aksiomatiką* (1924 m.). Psichologinio pobūdžio yra du stambesniu traktatu: *Fragmentas apie nesąmoningojo prado sąvoką ir psichinę realybę* (1921 m.) ir *Estetinio pomėgio fenomenologiniai nagrinėjimai* (1919 m.). Atskirų mokslų ir metafizikos santykis gvildenamas jo veikale *Mokslų tikrovė ir metafizika* (1930 m.). Galop, estetiką liečiąs darbas yra *Keliai į estetiką* (1928 m.), — tai rinkinys keturių atskirų studijėlių, kurių trys pirmosios paimtos į šį leidinį.

Geigeris atvirai užsirekomenduoja kaip gynėjas ir propaguotojas fenomenologizmo srovės, kurią apie 1900 metus įkūrė Edmundas Husserlis. Ši filosofinė koncepcija vyriausiuoju savo uždaviniu laiko išaiškinti nepsichologiškai suprastą bendrą ir būtiną sąmonės sudėtį. Tokią sąmonę Husserlis vadina „gryna", arba „transcendentalia"; jos pačios ir jos aktų nešiotojas esąs grynas transcendentalus Ego (Aš). Norint išaiškinti šios sąmonės bendrą struktūrą, reikia, pasak Husserlį, atsieti ją nuo bet kokių, su jos prigimtimi nebūtinai suaugusių, momentų ir nuo visų juslinių duomenų, nes tik taip paimta ji tebus „gryna". Tad visą empirinių reiškinių būvį su visais realiaisiais jų sąryšiais bei santykiais Husserlis, taip sakant, uždaro į skliaustelius, vadinasi, padeda į šalį ir nepaiso, pasilikdamas savo akivaizdoj vien „apvalytą" transcendentalią sąmonę. Ir ją dabar analizuoja. Pasirodo, jog tokios sąmonės esminė savybė yra ta, kad ji visados yra į ką nors nukreipta — yra intencionali. Iš to matyti, kad reikia joje skirti du dalyku: sąmonės į savo objektą įsirėmimą, tai yra jos intencionalumo aktą ir intenduojamąjį („įsiremiamąjį") objektą. Intencionalumo akte mums atsiskleidžia objekto prigimties tiesioginis vaiz-

das, o pati toji prigimtis nulemia, koks mums šis objektas turi atrodyti (kokį mes jį suvokiame). Fenomenologija su vienodu uolumu tyrinėja tiek grynosios sąmonės aktus, tiek jos turinį sudarančių objektų sąrangą. Nes juk kiekvieną tokį aktą atitinka tam tikras ypatingas turinys — objektas ar objektų grupė, o kiekvienas „aktas apsprendžia turinio būseną" (pag. prof. V. Sezemaną). Fenomenologinis metodas nagrinėja vien iš patyros imamus, tiesioginius sąmonės duomenis; jis stengiasi kiek begalint tiksliau ir aiškiau aprašinėti įvairias reiškinių atmainas; nesinaudoja jokiomis prielaidomis bei hipotezėmis. Šiam metodui rūpi prie reiškinių prieiti iš tokios pusės, kurioj geriausiai atsiskleidžia jų esmė. Reiškinių skaičiaus didumas jokios reikšmės jam neturi. Gali atsitikti, kad iš reiškinio jo esmei išgauti pakaks vieno vienintelio būdingo atvejo analizės. Dar daugiau: net nebūtina, kad jis būtų realiai duotas; tas atvejis gali būti tik įsivaizduotas; tereikia, kad jis būtų konkretus ir kad jame visai aiškiai matytųsi reiškinio esmės savybės, „jo bendra ir būtina struktūra, nepriklausanti nuo jo empirinio buvimo" (prof. V. S. ž.). Kaip tik tuo fenomenologinis metodas skiriasi nuo induktyvinio metodo, kurs išvadas daro didesnį faktų skaičių apibendrindamas.

Fenomenologinis metodas remiasi intuicija. O pastarąją Husserlis skirsto į juslinę ir antjuslinę. Jusline intuicija mes suvokią konkrečius reiškinius, o antjusline — tų reiškinių esmes, kurias mes „grynojoj sąmonėj" gyvente pergyvename. Šiame antjuslinės intuicijos „pergyvenime" esti betarpiškai regima daiktų esmė, jų „eidos" — idėja, kuri ir yra tikroji jų reiškmė. Todėl fenomenologija, anot Husserlio, yra ne kas kita, kaip „esmės pergyvenimo mokslas" — „esmėžiūra", arba eidetika, bet dar nieku būdu ne „mokslas apie pačią esmę". Aktas, kuriame įžiūrėjimu surandama daikto idėja (eidos), Husserlio vadinamas ideacija. Kadangi eidetiniame procese galima iš pačios esmės betarpiškai išgauti daiktų reikšmę, tai suprantama, kodėl fenomenologija tuo būdu tariasi sugebanti nustatyti objektyvios tiesos kriterijų. Dar pažymėtina, jog esmėžiūros esama bent keleto laipsnių.

Kiekvieną tokį pergyvenimą, kuriame grynosios sąmonės intencija yra nukreipta į turiningą, arba reikšmingą objektą, Husserlis vadina noetiniu aktu. O pats reikšmingasis objektas jam yra noema. Grynoji sąmonė prie daiktų esmių prieina naudodamasi realiais savo pergyvenimais ir konkrečiais objektais. Vadinasi, tos esmės jai negali būti duotos kaip visiškai grynos, absoliučiai idealios esmės, bet tik kaip šiek tiek „suempirintos" esmių noemos.

Tačiau Husserlis mano, kad taip pagrįsta fenomenologija patenkina gangreit visus žmogui įmanomos tiesos reikalavimus. Tad ji tinkanti visiems mokslams pagrįsti. Fenomenologijos dėka ir filosofija galinti įgauti beveik tolygų su griežtaisiais mokslais tikslumą: fenomenologiniu metodu ją parėmus, ji tikra žodžio prasme nusipelnanti mokslo vardo.

Nevisi fenomenologijos šalininkai vienodai ją supranta. Daugelis savo interpretacijose taip toli yra nuėję, jog su pirmosios redakcijos fenomenologija juos bejungia vien vardas. Iš Husserliui artimiausiųjų fenomenologistų paminėtini Paulius Reinachas, Oskaras Beckeris, Jadvyga Conrad-Martius ir Moricas Geigeris. Tačiau ir pastarasis fenomenologijai nebepripažįsta tos magiškos galios, kurią jai teikė Husserlis; jis ir pačios fenomenologijos termino kiek privengia, o naudojasi beveik vien *fenomenologinio metodo* žodžiu, kurs jam kad ir didelės, bet jau apribotos beturi reikšmės. Nesą galima kiaurai per visus mokslus išžygiuoti su vienu fenomenologiniu metodu. Tinkamiausia jam pritaikyti sritimi Geigeris laiko estetiką. Patį šį metodą taip aprašo.

Bendru „estetikos" vardu, — pradžioje pastebi Geigeris, — paprastai vadinamos trys visiškai skirtingos disciplinos: 1) estetika kaip *savarankiškas atskiras mokslas,* 2) estetika kaip *filosofinė disciplina* ir 3) estetika kaip *kitų mokslų pritaikomoji sritis.*

Estetika kaip filosofinė disciplina ilgus amžius buvo nustelbusi kitas dvi estetikos rūšis. Juk, pavyzdžiui, dar net ir Schellingui, Hegeliui, Schopenhaueriui bei Eduardui v. Hartmanui nė į galvą neatėjo estetikos filosofiškumu suabejoti. Tik Hegelio sistemai sudužus — nuo Fechnerio laikų — filosofija vadovaujamąjį vaidmenį estetikoj perleido *psichologijai.* Tačiau estetikos tatai dar nepadarė savarankišku atskiru mokslu.

Visų pirma bus kalbama apie estetiką kaip atskirą mokslą.

Kiekvieną atskirą mokslą vienoviškai apsprendžia (individualizuoja) tam tikras momentas, kuriuo jojo sritis atskiriama nuo kitų mokslų sričių. Estetiką kaip atskirą mokslą apsprendžia ir riboja *estetinės vertybės* momentas, kurį Geigeris šioj vietoj sutapdina su meninės vertybės momentu. Taip suprasta estetika apima visus teigiamai ar neigiamai vertingus objektus, veiksmus bei apraiškas.

Bet kokia reiškinių modifikacija estetikai yra vertinga ar nevertinga ne tiek, kiek ji yra realus objektas, bet tik tiek, kiek ji mums kaip *fenomenas duota.* Estetika domisi ne garsais kaip fiziniais oro dalelių

virpėjimais, bet garsais kaip pavaizdžiais tonais, sudarančiais simfoniją ar dainą. Taip pat mes estetiniu atžvilgiu nagrinėjame ne Margaritą vaidinančią realią aktorės asmenybę, bet tiktai tą betarpišką fenomenalų Margaritos paveikslą, kurį ji prieš mūsų akis sukuria.

Tačiau fenomenalus atrodymas nėra iliuzija. Nes juk paveiksle matomas gamtovaizdis mūsų akių neapgauna: mes jo nepalaikome gyva gamtos iškarpa su visais juntamosios tikrovės privalumais, tikrovės, kuri tik mūsų patikrinta tepasirodytų esanti tai, kas iš tikrųjų yra, būtent, žmogaus rankų pagamintas, sienoje kabąs paveikslas. Pagamintasis peizažas, kaip iš pradžių buvęs, taip ir visą laiką mūsų juslei palieka tik *nupieštas* peizažas. Kas manytų, kad čia esama iliuzijos, tas į estetiką nejusčiomis įtrauktų realybės požiūrį. Tačiau estetika neoperuoja nei iliuzijos nei gyvosios realybės faktais, o vien betarpiškai gaunamais fenomenaliais įspūdžiais.

Taip pat meno veikalas nėra vaidinių kompleksas, o paveikslas nėra spalvos jusmų, formos įspūdžių bei asociacijų junginys, kaip iš didelės dalies mano psichologinė estetika. Mums betarpiškai yra duoti jusmai, ne asociacijos ir ne junginiai, bet patys *objektai:* nupiešti peizažai, melodijos, žmonės. Nutapytojo peizažo vertingumas priklauso nuo to, kiek jame užfiksuota nuotaikos, ar labai suderintos spalvos, kaip išrikiuoti medžiagos elementai. Visi šie momentai yra mums duoti jusmai, ne asociacijos ir ne junginiai, bet patys *objektai:* nupiešti mokslo vardą tik ją pagrindžiant tais momentais, kurie sudaro meno veikalą kaip akivaizdų fenomeną.

Atmeta Geigeris ir tą metodą, kurs visus estetinius klausimus nori išaiškinti išeidamas iš pergyvenimo ir jojo analizės. Pavyzdžiui, neišaiškinsi tragiškumo esmės pasiremdamas vien psichologine Aristotelio koncepcijos puse ir aplenkdamas jo dalykinį tragedijos aptarimo aspektą; pagal aną definiciją, tragiškas įspūdis sukeliąs baimę ir gailestingumą, o šiais jausmais apvaląs aistras. Tokiu atveju atsakoma į klausimą ne kas yra tam tikras objektas, bet *kaip jis psichologiškai veikia.*

Pradėdama nuo objekto, fenomenologinė estetika susiduria su mokslais, kokiu nors būdu nagrinėjančiais meną; jie netelkia viso savo dėmesio į pergyvenimą; taip pat neskaldo objekto į vaidinius. Vyriausias tų mokslų uždavinys — suskirstyti patį fenomenalųjį objektą. Antai, meno istorikas analizuoja, kaip suklostytos kokio apdaro raukšlės, koks madonos veidas ir jojo išraiška. O muzikos istorikas nagrinėja simfonijos ar kokio kito muzikos veikalo sąrangą.

Tačiau estetikas su meno istoriku tik tiek teturi bendrų reikalų, kiek ir vienas, ir antras savo darbus pradeda nuo fenomeno. Estetikas analizuoja ne tam tikrus individualius objektus, — tam tikro autoriaus baladę ar simfoniją, — bet domisi tik *bendromis* kiekvienos šių kūrinių rūšies *struktūromis* bei *esmėmis* ir estetinių vertybių *bendraisiais dėsniais*.

Analizės keliu bendrosioms objektų sąrangoms suvokti netinka nei dedukcija, nei indukcija. Dedukcinis estetikos metodas, pradedąs nuo kokio nors vieno aukščiausio principo, sakysim: Menas — tai pamėgdžiojimas, arba: Estetiškai vertinga yra daugovės vienovė, — seniai jau sukritikuotas. Bet ne ką geresnis ir indukcinis metodas. Pavyzdžiui, sakydamas, kad, norint ištirti tragiškumo esmę, reikia atskirai išnagrinėti, kas yra tragiška Sofoklo, Racine'o, Shakespeare'o, Schillerio tragedijose, jis nesąmoningai prileidžia, jog tragiškumas iš esmės jam jau yra pažįstamas; nes kaip kitaip galėtum žinoti, ko ir kur ieškoti.

Kaip vienintelis galimas, lieka tik trečias, būtent, *fenomenologinis metodas*. Kiekvieną atskirą tragediją nagrinėjant, intuicija iš pat pradžios ir pilnai turi mokėti nuspręsti, kas yra tragiškumo esmė ir kiek ji realizuota duotojo autoriaus kūriny. Tad fenomenologinis metodas savo reikalui gali išsiversti ir vienu pavyzdžiu, kaip kad ir matematiką vienintelis konkretus dviejų susikertančių tiesiųjų pavyzdys įgalina konstatuoti, jog Eukleido erdvėje absoliučiai visada dvi tiesiosios susikerta tik viename taške. Bet kokį tragedijos veikalą intuicija turi sugebėti visą kiaurai perregėti; jis yra tik tragiškumo esmę nešiojąs simbolis.

Fenomenologinis metodas visų pirma pasižymi tuo, kad jis įsiremia tik į fenomenus ir juos tenagrinėja. Kita jo žymė yra ta, kad jis stengiasi suvokti ne atsitiktinius, individualiai sąlygotus fenomenus, bet pasireiškiančius savo esmingaisiais momentais. Trečia žymė: fenomenuose glūdinčią esmę, pagal tą metodą, tegalima suvokti vien *intuicija,* bet nieku būdu ne dedukcija ar indukcija.

Tačiau intuicija yra vaisinga, objektui ir subjektui esant ne bet kokioje, o tik tam tikroje, privilegijuotoje padėtyje bei būsenoje. Toliau: objektą — meno veikalą — reikia ne visą aplamai stebėti, bet *analizuoti.*

Estetinių reiškinių esmes suvokti yra kur kas sunkiau, negu iš dviejų tiesiųjų susikirtimo konstatuoti sakytąjį bendrą matematikos dėsnį. Tad, norint susekti gryną tragiškumo esmę, reikia draminį

vyksmą mintyse ilgai destiliuoti ir stebėti, kaip tragiškumas reiškiasi įvairiais savo momentais, pagaliau, kaip jis įvairiais laikais atsispindėjo ir buvo traktuojamas įvairių tautų mene; dar labai pravartu atsižvelgti ir į tai, kokių tragiškų momentų esama gamtoje. To nedarydami, galime smarkiai apsirikti ir, sakysim, Schillerio veikaluose pasireiškiantį tragiškumą palaikyti „tragiškumu *aplamai*". Argi negali atsitikti, kad ne tik kitų laikų, bet ir vienmečiai autoriai tragiškumą bus kiek kitaip supratę, negu Schilleris ar mes. Ir juo į senesnius laikus leisimės, juo traktavimo skirtumai gali pasirodyti didesni, ypatingai dėl to, kad kalba ir sąvokų turiniai kinta.

Fenomenologinis metodas istoriniais faktais naudojasi kaip negatyvia priemone klaidoms išvengti, kai tyrinėjama tragiškumo ar kitokių fenomenų esmė. Pozityviai imant, žinoma, kiekvienas atskiras veikalas turi iš principo visai aiškiai ir vienareikšmiškai atskleisti mūsų ieškomojo fenomeno esmę, neatsižvelgiant į jokią istorinę raidą.

Tačiau istorinis momentas fenomenologiniam metodui turi ir labai didelę teigiamą reikšmę. Mat, yra taip, kad ta pati tragiškumo esmė — ar jo modifikacijų esmės — visuomet konkretizuojasi įvairiomis ir ypatingomis lytimis Sofoklo, Shakespeare'o, Racine'o, Schillerio tragedijose. Čia fenomenologija tam tikra prasme ir iki tam tikro laipsnio remiasi *Platono* idėja. Geisdama nustatyti tvirtą esmės sąvoką, ji, kaip ir Platonas, naudojasi nuo jokių istorinių aplinkybių nepriklausomų ir statiškų matematinių sąvokų pavyzdžiu. Žinoma, šitoji pažiūra į esmę dar nenušviečia tos ar kitos sąvokos tikrosios istorinės raidos. Faktas, kad egzistuoja iš prigimties pastovus tragiškumo pradas. Bet taip pat yra aišku, kad tas pradas, arba esmė yra lanksti ir tam tikru būdu modifikuojasi — ne tik skirtingų amžių, bet ir to paties autoriaus kūryboj. Pav., Shakespeare'o meninėj koncepcijoj iš esmės visuomet tas pats tragiškumo pradas ne tik tolydžio skirtingai konkretizavosi jo veikaluose — einant iš *Romeo ir Julijos* į *Karalių Lyrą,* — bet ir pats pradas kiekvieną kartą šiek tiek skirtingai buvo autoriaus suvoktas; tatai juo labiau nebuvo paprastas šuolis iš vienokio tragiškumo supratimo į kitokį. Paaiškinkim tai tokiu biologiniu pavyzdžiu. Tarpe nuo kūdikio iki senio žmogus su visa savo esme kinta, nors ši esmė ir visą laiką ta pati pasilieka. Tas pats dinamizmas pritaikytinas ir platoniškai suprastai tragiškumo esmei bei visiems estetiniams principams; statišką Platono idėją reikia atgaivinti ir sušvelninti Hegelio Dvasios sąvoka.

Galima numanyti, jog šitaip estetines vertybes doroti moka tik jau ilgą saviauklos kelią nuėjęs subjektas. Be to, nepakanka kitų pasi-

klausyti ir išsiklausinėti. Reikia pačiam praktiškai gudintis, analizuoti. Tik taip teišbujoja intuicija.

Yra viena nepašalinama fenomenologinio metodo negerovė: jis negali nurodyti objektyvių kriterijų savo įgytųjų duomenų teisingumui patikrinti. Taip pat jis neturi priemonių šių duomenų vertingumu įtikinti tuos, kurie nestengia patys jų suprasti ar nesiryžta priimti, nes tai nėra kokie fizikos eksperimentai. Nuo kiekvieno žmogaus išsilavinimo ir talentingumo priklauso, ar jis čia valioja susidoroti, ar ne. Šiaip, fenomenologinė analizė nėra kiaurai subjektyvus dalykas.

Demokratiškas gamtos mokslų pobūdis netinka ne tik estetikai, bet net ir istorijai. Patys istoriniai faktai, berods, kiekvienam yra prieinami. Tačiau tik rinktinės nuojautos žmonės pilnai tepermanys tokias komplikuotas asmenybes, kaip Richelieu ar Wallensteiną. Kas paviršutiniškomis psichologinėmis kategorijomis temąsto, tam nieko nepadės nė įžymūs istorikai, kurių jis šaukiasi. Mokslai, paremti fenomenologiniu metodu, yra bemaž dar aristokratiškesni ir už vadinamuosius „suprantančiuosius" dvasios mokslus. Netalentingasis nesuvoks nė tų esmės momentų, kuriuos kiti jau yra atradę.

Tas fenomenologinio metodo aristokratiškumas nė kiek nesumažina jo teisingumo; daugių daugiausia, jis tik apsunkina juo naudojimąsi. O kad jis geras ir naudingas, matyti iš to, jog daugelis dar ir dabar tebegaliojančių meno teorijos ir estetikos rezultatų, surastų kadai praeity, buvo gauta kaip tik fenomenologinių įsigilinimų dėka. Apie fenomenologiją nieko nežinojo *Lessingas,* ieškodamas ribų tarp vaizduojamųjų menų ir poezijos. Bet vertingiausios ir nesenstančios jo mums suteiktos žinios buvo tik fenomenologiniu būdu surastos. Įdomu, kad klysti jis pradeda kaip tik ten, kur nutolsta nuo fenomenologinio kelio, — panašumų beieškodamas tarp poezijos ir vaizduojamųjų menų, pavyzdžiui, spalvas laikydamas ženklais objektams reikšti. Puikių fenomenologinės analizės pavyzdžių davė *Schilleris* savo traktatuose apie grakštumą ir orumą, apie kilnumą, apie naiviąją ir sentimentaliąją poeziją; tik iš Kanto pasiimtos konstrukcijos jam kiek pagadino reikalą. Iš fenomenologinių įsitikrinimų yra gimusios ir *Fiedlerio* bei *Hildebrando* meno teorijos, nors iš pažiūros ir atrodo, kad jos visai kitaip dalykus traktuoja. Nei deduktyviu, nei induktyviu būdu, o tik *intuityviai įžvelgiant esmę* yra įgytos visos tokios pažintys.

Žinia, kad fenomenologiniu metodu nejusčiomis buvo naudojamasi net tais laikais, kada apie jį dar niekas nieko viešai ir sąmoningai nekalbėjo, parodo, jog jis daugiau ar mažiau giminiuojasi su se-

nesniaisiais metodais. Iš tikrųjų, jis yra maždaug vidurys tarp indukcijos ir dedukcijos. Su induktyviąja estetika fenomenologinį metodą jungia tai, kad jis, lygiai kaip ir ji, didžiai vertina atidų gyvųjų faktų stebėjimą, jųjų nekonstruktyvų aprašinėjimą. Tačiau šis metodas išsiskiria tuo, kad faktinė jo tikrovė nėra atsitiktinai surinkti į krūvą paskiri stebėjimai, bet kiekviename stebimajame objekte įkūnytoji *esmė*. Pastaroji fenomenologinio metodo savybė jau jį suartina su deduktyviąja estetika, arba Geigerio žodžiais — „su estetika iš viršaus". Juk ir ši savo pagrindinius principus — antai, vienovės įvairovėje principą — tegalėjo surasti tik praleidusi pro akis visą eilę pavyzdžių, liudijusių, „kad estetinis galiojimas paremtas šitokiu principu". Ji suklydo tik pasiskubindama apibendrinti tai, ką gavo įžvelgti atskirame pavyzdyje; taip, ji nusižengė tiesai, pamesdama iš akių jau pradėtą įžvelgti faktų esmę ir pabaigoje pastebėtąjį bendrąjį principą atkeldama į pradžią. Sakysim, dedukcinis metodas savo pagrindinį principą *Menas — tai atvaizdas,* išaiškinantį vos *vieną* tapybos ir plastikos pusę, įsigeidė paskelbti ne tik tapybos su plastika, bet aplamai visų menų *visuotiniu* principu. Noras trumpiausiu keliu ir greičiausiu būdu sukurti estetikos sistemą nebeleido šiam metodui deramai įvertinti vertybinių momentų įvairovę ir estetinę vaizduoseną.

Fenomenologijai, visų pirma, rūpi atskiri faktai — kiekviename mene bei gamtos srityje besireiškiantieji vertybiniai momentai ir jų formacijos. Tik po tokios rūšies specifikuoto prisiruošimo ir fenomenologinė estetika užsimena apie *sistemą*. Atskirai išgvildenusi savosios būties duomenis, ji suranda apribotą skaičių daugiur pasikartojančių estetinių principų, kurie įgyja skirtingą lytį, destis meno arba gamtos yra padaras, kurį ji duotu atveju pasirenka. Tuo nedaugeliu vertybinių principų apimti visą estetikos sritį, — štai ką daugių daugiausia gali pasiekti estetika kaip atskiras mokslas. Tų principų bendrą pamatą susekti dera estetikai kaip *filosofinei disciplinai.*

Ši disciplina santykiuoja su estetika kaip atskiru savarankišku mokslu lygiai taip, kaip gamtos *filosofija* su gamtos *mokslu*. Pastarasis prileidžia išorinės gamtos būvį ir tiria jos dėsnius. Ir estetika kaip atskiras mokslas prileidžia estetinės vertybės buvimą ir stengiasi išaiškinti josios principus. Savo ruožtu gamtos filosofija tiria išorinės gamtos būvį. Ji tą būvį ir jo dėsnius aiškina kartais idealistiškai, kartais realistiškai ar kaip kitaip, — tai jos, o ne gamtos mokslo reikalas. Taip pat filosofinės estetikos, o ne estetikos kaip atskiro mokslo reikalas yra apie estetinę vertybę mąstyti, o ne ją prileisti. Estetika kaip filosofinė disciplina, su Platonu ir Schellingu išvien eidama, estetinę ver-

tybę aiškina antgamtiškai, gi su Kantu — ji ją lygina su kitomis vertybių kategorijomis — gėriu ir malonumu — ir nustato jos filosofinę vietą.

Geigerio nuomone, fenomenologinis metodas yra būtina priemonė sprendžiant tik įvedamuosius klausimus aplamai moksluose ir dar atskirai ir ypatingai — nagrinėjant estetinių objektų bei vertybių pasaulį. Šioj specifinėj savo problemų grupėj estetika kaip atskiras mokslas į objektus ir vertybes žiūri kaip į fenomenus. Bet į tuos fenomenus galima žvelgti ir iš kitos pusės: galima mąstyti, kad tie objektai - fenomenai egzistuoja ne šiaip sau, bet kokiam nors subjektui; galima tarti, kad yra tam tikras subjektas, pagaminąs peizažą drobėje ir kad yra dar kitas subjektas — rašytojas — iš savęs į draminį vyksmą idedąs tragiškumo pradą. Galima dar ir taip mąstyti, būtent, kad esama *aktų,* kuriais vienoks ar kitoks subjektas sukuria mums žinomą fenomenų pasaulį. Paimkime žodžio su savąja reikšme santykio pavyzdį. Intenduodami *fenomeną,* galėsime pasakyti, jog žodis *turi* savo reikšmę. Bet galima mąstyti ir apie fenomeno priklausomybę nuo subjekto; tuomet pastarasis žodžiui *suteikia* jo reikšmę ir *sukuria* jų vidujinės savitarpio priklausomybės santykį. Dar vėl galima domėtis aktais, kuriais kuriamas žodžio ir jo reikšmės santykis. Tuos aktus ir funkcijas analizuodami, pamatysime, kad — mūsų atveju — žmogus žodį ne atsitiktinai sujungia su kokia panorėdamas reikšme. Tik *esmiškai būtinų* aktų dėka žodis teįgyja tą ar kitą reikšmę. Kaip tik apie šias *konstitutyvias problemas* fenomenologinė esmėtyra jau nebevalioja galutinio žodžio tarti; jas sprendžia estetika kaip filosofinė disciplina.

Pirmaeilės ir esminės estetikos problemos, deramos fenomenologiniam metodui, glūdi estetikoj kaip atskirame moksle. Aplamai, čia bene bus dėkingiausioji dirva šiam metodui. O gamtos moksluose bei matematikoj ir visur, kur reikalinga įrodyti logiškos priklausomybės santykius, geriau tinka kiti metodai. Estetikos mokslas yra viena iš nedaugelio tų disciplinų, kurios tyrinėja ne objektų realią tikrovę, o fenomenalinę jų sudėtį. Čionai fenomenologinis metodas gauna progos parodyti, ką jisai gali.

WÖLFFLINAS

g. 1864. VI. 21

Prieš save esančią medžiagą mato kiekvienas, turinį suranda tik tas, kurs turi ką prie jo pridėti, o forma daugumui yra paslaptis.

GOETHE

Šį didį meno istoriką ir kritiką išaugino Šveicarijos kalnynas. Jis gimė Winterthuro mieste — mokslininko šeimoj. Jo tėvas, Eduardas Wölfflinas (1831 — 1908 m.), buvo pasižymėjęs klasikinės filologijos profesorius.



Profesiniu atžvilgiu Henriko Wölfflino gyvenimas buvo labai panašus į tėvo. Tai kelias meno istorijos profesoriaus, dėsčiusio savo dalyką bent keliuose vidurinės Europos mokslo centruose: — 1893 — 1901 m. Bazelyje, 1901 — 1912 m. Berlyne, 1912 — 1924 m. Münchene ir 1924 — 1934 m. Züriche. 1934 m. jis pasitraukia iš viešųjų pareigų. Pastaruoju laiku gyvena, berods, Bazelyje.

Wölfflinas yra vienas iš formalistinės meno kritikos įkūrėjų ir svarbiausiųjų jos atstovų. Jis pats mini du savo mokytoju. Vienas yra archeologas Henrikas Brunnas (kurio paskaitų Wölfflinas klausė Münchene), kitas — tai meno istorikas Jokūbas Burckhardtas (su kuriuo Wölfflinas turėjo santykių savo studijų metais Bazelyje). Brunnas supažindino jį su antika ir davė metodinį pamatą suprasti bet kokiam menui. Kūrinį tiriant, Brunnas siūlė pradėti nuo jojo *formos*. Esą, meno veikalo suvokimą nepakanka remti vien savo įgimtu skoniu. Tasai suvokimas turįs būti be atvangos lavinamas, gilinamas ir sąmoninamas. Veikalas mums pilnai tepradedąs aiškėti tik suradus vidujinį ryšį tarp taškų, linijų bei plokštumų; tarp pavidalus sudarančių atskirų lyčių; tarp šių pavidalų „sintaksės" iš vienos pusės ir dvasinės idėjos išraiškos tame veikale — iš kitos. Brunno įsitikinimu, filologinį pažinimą mes įsigyjame ausimis, o archeologinį — akimis.

Burckhardtas Wölffliną patraukė, visų pirma, savo gyvu ir įspūdingu stiliumi. Tiesa, jis nepasižymėjo tokiu savo analizių nuoseklumu ir precizija, kaip Brunnas. Bet užtat turėjo „didelio žodžio" dovaną, kuri, žinovų manymu, tokia būtina turint reikalo su dideliu menu. Antra, Burckhardtas Wölfflinui parodė, kad iš bendromis sąvokomis operuojančių griežtų mokslinių analizių visuomet paspriūsta tai, kas meno veikale brangiausia ir vertingiausia; kad veikalo vienkartinis, nepakartojamas pobūdis palieka šiuo keliu neprieinamas. Burckhardtas mokė, jog, norint specifinę individualaus kūrinio prigimtį nusakyti, tenka „individualią vaizdo lytį išversti į individualią kalbinės išraiškos lytį", nes „meną gali atspindinti tiktai menas". Šiame darbe „istorikas tampa menininku"[19]. O Wölfflino ir Burckhardto asmenyse kaip tik ir jungėsi tie abeji gabumai.

Štai trejetas Wölfflino stilistinių pavyzdžių. Kalbėdamas apie Rafaelio *Atėnų Mokyklą*, jis sako: „Aukštai ties žmonių galvomis traukiasi galingi skliautai, ir žiūrovas junta ramų, gilų tų salių alsavimą". Bet atvejais jis moka būti ir lyriškesnis, ne toks santūriai rimtas. Čia jo žodžiai, taikomi Perugino paveikslui (kurs yra Münchene): „Šventajam Bernardui madona atrodo tobula ramybė; grynai tylios linijos, tauri architektūra su plačiu reginiu į tolį. Horizonte gražiai nuskamba kalnų linija. Dangus toks vaiskus. Visa pripildanti tyla... kad net tari, jog nugirstum šlamant, jei vakaro dvelksmas pašiurentų laibų medelių lapus"[19a]. O apie vieną personažą Dürerio *Visų Šventųjų* paveiksle jis taip kalba: „Senutis steigėjas yra jaudinančio paprastumo figūra [, matoma] iš šono: vargšas žmogelis, kurs beregint bus

pakviestas įžengti į dangaus salę". Šio pavyzdžio forminė analizė parodo, kad Wölfflinas nesitenkina sausu išorinių žymių aprašymu. Nuo formos jis neatitraukia čia prisiglaudusio psichinio elemento; bet taip pat nesutinka, kad veikalo psichinį turinį žiūrovas patirtų vien iš idėjų asociacijų. Meno veikalo turinys jam atrodo tik tiek reikšmingas, kiek jį galima prieiti tam tikros formos įsikūnijime.

Analizuodamas formą Wölfflinas tikisi galėsiąs geriau suprasti ir didžiųjų menininkų asmenybes. Jis pareiškia esąs vienos nuomonės su Düreriu, kuriam „tauriausioji žmogaus juslė yra rega". Nors ir kiek reikiant įvertindamas sielos jėgų paskirtį, Wölfflinas vis dėlto mano, jog labai vienašališka, stačiai pavojinga esą stebėtis menininko jauslos gilumu, nekreipiant dėmesio į tai, kokia forma tasai gylis yra prieš žiūrovo akis išskleistas. Pravartu čia pažymėti, jog veikalo vidaus turinį perdėtai imta vertinti romantizmo laikais; tasai polinkis yra atgijęs naujajame ekspresionizme[20].

Wölfflinas randa, kad ne tik naujųjų, bet ir senųjų menininkų didžiausias rūpestis yra buvęs prisigauti, kuriant, prie kaskart vis subtilesnių formų. Taigi suklydę bus ne kūrėjai, o kritikai, esminiu dalyku mene laikydami ką nors kita, tik ne sugebėjimą vaizduoti, ne forminius motyvus. Štai kokiu skirtingu būdu tą patį siužetą — Rafaelio *Madoną del Cardellino* — aiškina vienas iš ankstyvesniųjų meno istorikų ir Wölfflinas. Tas istorikas yra Franzas Kugleris. Savo *Tapybos Istorijos Vadovėly* (1837 m.) jisai sako: „Marijos pavidalas ir veidas čionai yra gryniausioji grožybė; visa jos būtybė — palaiminančios ramybės išraiška". Wölfflino charakteristika — jo *Klasiškajame Mene* — yra tokia: „Tatai kompozicija pagal lygiakraščio trikampio schemą. Su Florencijoj nepažįstamu švelnumu išvestos linijos, o masės viena kitą atsveria aukso svarstyklėse. Kodėl svyra nuo pečių Marijos apdaras? Reikėjo priruošti knygos link prasikišantį siluetą — taip, kad linija atrodo vienodu ritmu slystanti žemyn".

Iš Burckhardto Wölfflinas išmoko dar ir tai, kad meno istorija privalo rūpintis pirmų pirmiausia aptarti ne menininkų asmenybes — kuris su kuriuo vienu metu dirbo ir kuris už kurį buvo vyresnis ar jaunesnis, — bet *visuotinę* epochų prigimtį, jų pobūdį ir kitimus. Žodžiu sakant, meno istorija visų pirma turi būti stiliaus istorija. *Wölfflinas* šią Burckhardto mintį dar žymiai praplečia ir patikslina. Savo iki smulkmenų išdirbtiems forminiams principams jis pajungia kaskart vis daugiau meno šakų. Ne be pamato jis laikomas forminėmis „kategorijomis" pagrįstos meno istorijos vyriausiuoju kūrėju.

Bet šiuodu kritiku labai skyrė vienas dalykas. Burckhardtas vengė filosofuoti apie meną, laikydamas tai net įtartinu daiktu. Kartą jis yra pasakęs: nieku būdu neprivalai stengtis išaiškinti savo santykį su menu. Wölfflinui toks samprotavimas atrodė per daug naivus. Meno esmės klausimas jam nedavė ramumo. Ir jo tikslas yra su kiekvienu istoriniu nagrinėjimu duoti ir tam tikrą dalelę estetikos.

Jis su Burckhardtu ne visai sutiko ir dar vienu atžvilgiu, būtent, su jo nuomone, kad baroko menas esąs savavališkas nukrypimas nuo renesanso — paprasčiausias jo subarbarėjimas. Wölfflinas dargi viename iš pirmųjų savo veikalų — vardu *Renesansas ir Barokas* — pasisako norįs tame renesanso „subarbarėjime" ir „savavaliavime" atsekti šį reiškinį apsprendžiantį dėsnį, — kad tai kaip nors padėtų išaiškinti „meno *vidujinį* gyvenimą". Wölfflino įsitikinimu, kiekvienas stilius yra ne atsitiktinai atsiradęs, bet išriedėjęs iš ypatingo žmogaus sielos nusistatymo.

Jis atmeta ir hipotezę, aiškinančią, jog naujas stilius užsimezgąs tada, kai forminė nuojauta pavargsta ir visuomenė pasigenda naujų dirgių. Pasak Wölffliną, tuo būdu, gal, būtų galima išaiškinti vien nesiliaujamą raiškingųjų formų keitimąsi, bet nieku gyvu ne tą *apibrėžtą* tvarką, pagal kurią kiekvieną kartą toks pakitimas įvyksta.

Galų gale atmeta bet kokį samprotavimą, bandantį stilių apibrėžti kaip praeities meno ar gamtos pamėgdžiojimą. Ne, sako Wölfflinas, ne esamieji pavyzdžiai apsprendžia naują stilių. Nauji, žmoguje susitelkę akstinai veržiasi į paviršių ir aktualizuojasi naujomis lytimis, — štai kaip užsimezga naujas stilius. Ne objektų pamėgdžiojimas nustato dar nebūtas skonio formas, bet yra kaip tik atvirkščiai: „Kiekviena [žmonių] karta pasaulyje mato tai, kas su ja yra vienalytiška". Taip pat ir kiekvienam menininkui pasaulis atrodo tokių formų ir spalvų, kokios jos spėjo jo viduje subrėkšti. Berods, naujos formos dėsningai gimsta iš jau esamųjų; bet šis tapsmas savo šaknis turi principuose, kurie valdo kiekvieno amžiaus, kiekvienos rasės bei tautos jauseną; o ji, pagal šią tvarką, išsiskleidžia atitinkama vaizduosena.

Pirmas Wölfflino veikalas yra jo disertacija — *Įvadas į Architektūros Psichologiją* (1886 m.). Tačiau atskiru leidiniu jis neišėjo. Svarbiausias šio rašto mintis autorius sunaudojo sekančiame veikale: *Renesansas ir Barokas*. Atskirai čia pažymėtinas entuziastingas jauno mokslininko prisirišimas prie formos bei proporcingumo. Kiekvieną asimetriją jis juntąs lyg kokį kūno skaudumą — sąnario stoką arba sužeidimą. Architektūros lytys jam pasižymi intensyvia gyvybe: ko-

lona stipriai stiebiasi aukštyn, sijos slėgia; apvalainė arka iki valiai save išgyvena, apysmailė — nesaikingai veržiasi aukštyn. Vadinasi, architektūrinės lytys yra sielos bei nuotaikos išraiška. Tatai pagrįsdamas, Wölfflinas argumentuoja mintimis, paveldėtomis iš Hermano Lotzės, Roberto Vischerio ir Jono Volkelto; čia jis, tarp kitko, sako: „Mūsų kūno organizacija yra forma, pagal kurią mes suvokiame visa, kas kūniška". Apie architektūros lytis mes sprendžiame pagal patirtis su savo kūnu: kaip jis, maloniai veikiamas, įsitempia, o kentėdamas — susigūžia. Nekintama žmogaus kūno organizacija dabar jis matuoja architektūros istoriją, pritaikydamas tą matą kiekvienam jos pakitimui. Kūno prigimtis apsprendžianti atitinkamo meto nuotaiką. Toji savo ruožtu įgauna tam tikrą kintamą išvaizdą ir judesį. Tokiu būdu atsiranda, iš pradžių, savotiškas žmogaus kostiumas, o po to ir architektūra. Pasiremiant kūno ir sielos nusistatymo analogija su architektūros stiliumi, esą, galima kiekvienu atžvilgiu šį meną įvertinti. Lygiai kaip mūsų kūną valdo ir jam vadovauja valia bei gyvybė, taip ir architektūroj gyvybė perskverbia ir sutvarko akmenis. Pastatas bus juo vertingesnis — juo geriau suskirstytos jo dalys ir savarankiškiau kiekviena jų pasirodo su savo atskira gyvybe. Pagal tokį stiliaus nusakymą, žinoma, tobuliausiųjų pavyzdžių ieškotina senovėje ir renesanse, nes čia pilniausiai buvo atsižvelgta į žmogaus kūno būtį ir prigimtį. Kartu šis klasiškai orientuotas ir drauge pietietiškas Wölfflino nusistatymas negalėjo išaiškinti prigimties tokių stilių, kuriuose neatsižvelgiama į žmogaus kūną. Daug vėliau, kai jau šitą savo vienašališkumą buvo atitaisęs, Wölfflinas — veikale *Italija ir Vokiečių Forminė Nuojauta* (1922 m.) — apie tai šitaip kalba: „Didžiausias suvaržymas Pietuose yra tas, kad menas lieka prilipęs prie žmogaus kūno santykių: jis yra itin antropocentriškas, ir jam stinga visa įsielinančios jėgos bei galimybės visų pavidalų gyvybėje dalyvauti, kuo pasižymi Šiaurė".

Dvejiems metams praslinkus — 1888 m. — Wölfflinas paskelbia veikalą: *Renesansas ir Barokas*. Tai buvo vaisius pirmos ilgesnės kelionės į Romą. Čia jis kalba apie Romos baroko architektūrą. Pažymėtina, kad šiuo metu jis yra truputį neigiamai nusistatęs baroko atžvilgiu. Nes šis stilius neleidžiąs taip intymiai įsigyventi į meno lytis, kaip renesansinis. Barokui visų labiausiai rūpįs tapybinis visybės vaizdas; jis daugiau prabyląs į mūsų akis, negu į viso kūno nuojautą. Tačiau jis ir dabar nesitenkina nusakymu Burckhardto, kuriam *tapybiškumas* atrodė esąs pagrindinis italų baroko pajautimas. Šią charakteristiką Wölfflinas papildo *judesiu*. Bet kadangi judrumu —

ir tai lengvu, lakiu judrumu — pasižymi ir prancūzų rokoko, o Romos barokas vaizduoja masyvų judesį, tai, pastarąjį apibūdinant, tenką įtraukti dar ir *masyvumo* žymę. Aplamai, barokas esąs tik ką užsiėmusio gyvybės pajautimo išraiška. Šis pajautimas teikiąs baroko žmogui naują jojo kūniškumą. „Vietoj lieknų, liaunų renesanso pavidalų atsiranda kūningi, stambūs, nerangūs pavidalai, su išpampusiais muskulais iš šlamančiu apdaru". Tad ir baroko architektūros masyvumą ir judrumą Wölfflinas išveda iš barokinio žmogaus formų stambumo, iš jojo palinkimo į triukšmingus judesius. Kaip iš viso ko matyti, kūningumą mene Wölfflinas laiko ne tik realia tikrenybe, bet ir idealu, kurį, rodos, apsprendžia esamasis laiko nusistatymas bei kūno gymis. Tačiau jis niekur nepaaiškina, kokiu būdu lygiai prieš baroko metą galėjo ūmai atsirasti kūningų žmonių, turėjusių pakeisti renesanso grakštybes. Wölfflinas nepamiršta pažymėti ir gamtos aplinkybių, kurios, drauge su architektūra, turėdavo išreikšti barokinį skonį. Antai, sunku buvę įsivaizduoti baroko vilą be kūdros. Vanduo buvęs „mėgiamasis to amžiaus elementas", nes šis stilius reikalaująs viso, kas šniokščia, šlama. „Šlamančios lapijos masės, ūžiančios srovės vandens".

Trečias reikšmingas veikalas yra *Klasiškasis Menas (1899 m.)*. Jame išdėstytas mintis daugeliu atžvilgių yra padėjusi formuoti Konrado Fiedlerio, Hanso von Marées ir Adolfo Hildebrando įtaka. Marées menas susilaukė visiško Wölfflino pritarimo dėl savo — kaip Landsbergeris sako — „sunkiai pelnyto aiškumo". Ypač dar čia paminėtinas skulptoriaus Hildebrando veikalas *Formos Problema* (1893 m.), kurs buvo skirtas sukritikuoti naiviam ano meto natūralizmui, meno veikalu laikiusiam kiekvieną gamtos kopiją. Hildebrandas mano, jog, norint gamtos dalelę paversti meno veikalu, reikia ją taip performuoti, kad ji akims teiktų pomėgio, kokio gamta nestengia duoti. Antai, statula yra kažkas daugiau negu plastine medžiaga paversta būtybė, aplink kurią žiūrovas turi suktis, stengdamasis įspėti, ką ji reiškia. Hildebrando taisyklė yra tokia. Statula iš tam tikro atstumo turi mūsų žvilgsnį veikti taip, kad jis jaustų jos palaiminantį aiškumą ir kad ji tuo būdu be vargo savo prasmę atskleistų. Wölfflinas iš tų minčių pasidarė išvadą, kad meno veikalui įvertinti kriterijus glūdi ne atvaizduotame objekte, bet pačiame žmoguje — jo akių jautrume. Šioje pažiūroje racionalistinis elementas yra tas, kad — ypač Hildebrando — iš veikalo išvaizdos reikalaujamasis aiškumas turi būti drauge ir paties objekto aiškumas; vienas po kito aiškiai turi skleistis motyvai, pavaizdžios turi būti visos veikalo funkcijos. O tatai

negali pakęsti jokio impresionistinio susiliejimo. Šis kelias kaip tik tiko Wölfflinui, kurs visur buvo linkęs į tikslumą ir preciziją.

Pirmą kartą Hildebrando teoriją Wölfflinas pritaikė savo 1896 m. parašytame straipsnyje *Kaip Stebėti Skulptūras.* Remdamasis tuo, jog plastinis kūrinys turįs žiūrovui pats nurodyti tvirtą požiūrį, kurs tuojau paryškintų jo turinį, Wölfflinas padarė išvadą, kad daugumas naujovinių nuotraukų, vaizduojančių senovės skulptūras, yra netinkamos. Fotografuojant nepatartina rinktis pusiau profilinius ar kitokius aspektus. Tik iš priekio paimtoj figūroj ryškiai tepasirodys kiekvienas gymio motyvas ir drauge suskambės jos „apybraižos muzika".

Klasiškuoju menu Wölfflinas vadina grynąjį italų renesansą, tuo norėdamas pabrėžti jo subrendimą ir tobulumą. Vadinasi, klasiškumas čia tebelaikomas kokine sąvoka. Lygiai taip darė ir Burckhardtas. Tačiau pastarasis nuo Wölfflino čia skyrėsi tuo, kad blogesnės buvo nuomonės apie ankstyvojo renesanso (quattrocento) meną. Žodis „klasiškas" 19-ojo amžiaus gale buvo beįgaunąs šaltumo ir negyvumo prieskonį. Todėl šio termino atžvilgiu teigiamai nusistačiusio Wölfflino veikalą galima laikyti tam tikra replika to laiko dvasiai. Remdamasis Burckhardto bei Hildebrando teorijomis ir Marées kūrybą, Wölfflinas reikalauja griežtesnės formuosenos mene, negu natūralistai.

Visų pirma *Klasiškajame Mene* kalbama apie didžiąsias grynojo italų renesanso asmenybes: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafaelį, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto. Svarbiausieji jų veikalai aptariami, žinoma, formaliu atžvilgiu, tačiau taip, kad tuo būdu būtų prieinama veikalo siela.

Toliau, kalbėdamas apie tai, kaip klasiškasis menas gimė iš ankstyvojo renesanso, Wölfflinas, lygiai kaip ir anksčiau — *Renesanse ir Baroke* — iškelia naują kūno ir sielos nusistatymą. Tik dabar jis tatai griežčiau ir geriau formuluoja — sielos nusistatymą vadindamas *„nauja jausena"*, o kūno nusistatymą — *„nauja grožybe"*. Renesanso žydėjimo metas prasidėjo tada, kai visiškai naujaip buvę imta „vaizduotis žmogaus didybę ir orumą". Judesiuose pradėta ieškoti didesnio galingumo, jutimuose — „gilumo ir aistringesnio atdūsio". „Matyti bendras žmogaus prigimties pakilimas. Išbujoja jausmas [patirti] tam, kas reikšminga, iškilminga ir didu, prieš ką 15-asis amžius savo išvaizda turėjo atrodyti baukštus ir sumišęs. Ir taip kiekvieną išraišką" stengiamasi išversti „į naują kalbą. Trumpi, šviesūs tonai tampa gilūs ir triukšmingi — ir pasaulis vėl patiria didžiai patetiško stiliaus

puikų išsiskleidimą". O šioj naujoj jausenoj pražysta naujas kūno gražumo idealas, kurs savo keliu iš pradžių lemiamai paveikia madą, po to pagauna architektūrą ir galop bendru atspalviu paženklina visą gamtą.

Iš viso to išriedi nauja klasiškojo meno „vaizdo forma". „Naujoji grožybė" turi reikalo tik su meninio vaizdavimo *objektais*. Gi „naujoji vaizdo forma" turės parodyti, kokiu būdu grynajame renesanse objektas akims tampa *vaizdu*. Vaizdo terminui Wölfflinas teikia plačią prasmę: tas žodis jam apima visą regai prieinamojo meno sritį. Jis grynai formaliu atžvilgiu nori parodyti grynojo renesanso pranašumą prieš ankstyvąjį renesansą. Pastarasis dar naiviai tebesižavi pasauliu. Dėl to šio meto menininkas taip godžiai griebia objektus ir yra toks neapsakomai dosnus žiūrovui. Pasirodo, kad jautresnį ir labiau išlavintą žvilgsnį turi grynojo renesanso — cinquecento — menininkas: jis savo kūrybinę medžiagą suprastina, kartu padarydamas ją ir aiškesnę. Aiškumu Wölfflinas — išvien su Hildebrandu — laiko ne tik vaizduosenos vaiskumą, bet ir paties objekto ryškų suskirstymą. Tačiau Wölfflino mokinys ir jo kritikas Fr. Landsbergeris įrodė, kaip vienašališkai elgiasi jo mokytojas, norėdamas suprastinimo, aiškumo ir vienovės principus apibendrinti ir padaryti juos įvertinamuoju kriterijum; nes veikalas, pilnai patenkinąs visus šiuos reikalavimus, tikrai būtų nykus ir šaltas. Ir priešingai, toks kūrinys, kurį iš karto sunkiau apžvelgti ir patirti visą jo visybę, šį nepatogumą galėtų lengvai atpirkti savo gyvumu ir vidujiniu turtingumu. Tokiu būdu — jis pranašesnis už „klasiškąjį". Tomis potencijomis kaip tik pasižymi ankstyvasis renesansas. Vis dėlto grynojo renesanso intencijas Wölfflinas teisingai suprato. Savo palinkimu į daiktinį aiškumą ir noru „sumokslinti" meną grynasis renesansas tikrai buvo pasinešęs savo būdu plėsti pasaulio pažinimą. Šio Wölfflino veikalo nusisekimą turėjo garantuoti jau vien tai, kad jo čionai gvildenamieji nusistatymai labai giminiavosi su jojo paties nusistatymais.

Ketvirtas iš stambesniųjų Wölfflino veikalų yra *Albrechto Dürerio Menas* (1905 m.). Ir čia jis klasiškajam menui tebeteikia visas pirmenybes. Todėl vertingiausiu tebelaiko ir tą atskiro menininko gyvenimo periodą, kuriame jo menas visų labiausiai išsiskaidrina. Tatai paliudija visos šio meto Wölfflino pastabos. Pav., apie vėlyvesniame amžiuje gamintuosius Giotto freskus jisai sako: „Reiškinių išgaidrinimu jis čia toli pralenkė savo ankstyvesnius darbus". Apie Rembrandtą, peržengusį 40 metų, taip kalba: „Tik po to jo stilius

įgauna tą turtingumą", kuris išreiškiamas paprastomis lytimis — „tą žiūros didybę, tą tobulą vaizduosenos aiškumą, kurs jam teikia klasiškumo pobūdį". Taip pat ir apie Arnoldą Böckliną, persisvėrusį per 50 metų, skaitome: „Įvyksta išsigaidrinimas, apsiribojimas mažumu, motyvų suprastinimas — labai intensyvaus įspūdžio naudai. Nedaugelis spalvų, neskaitlingos kryptys. Paprasčiausi kontrastai. Tobuliausias aiškumas jungiasi su tikriausia poveikių ekonomija". Lygiai taip pat traktuojamas ir senstelėjęs Düreris — po jo kelionės į Niderlandus: „Düreris dabar pradėjo paprasčiausiuose dalykuose jausti tai, kas didu".

Tuo visu Wölfflinas nori pažymėti, kad kiekvienas atskiras menininkas savo individualioj kūryboj pergyvena tuos pačius tarpsnius, kaip ir menas aplamai; jei tik kūrėjo amžius išneša, jo uždavinys, pasak Wölffliną, yra — pasiekti savo meno klasiškąjį metą.

Įdomu palyginti du to paties vardo Wölfflino straipsniu, kuriuodu skiria dvidešimties metų tarpas; vienas yra parašytas 1896, kitas 1915 metais: — *Kaip Stebėti Skulptūras*. Anuo, ankstyvesniuoju metu jis, remdamasis Hildebrandu, tarėsi galįs duoti apibrėžtą patarimą, kaip patirti plastinį meną. Gi antrasis straipsnis liudija, kad negali būti nė kalbos apie vienareikšmį nurodymą. Jame aiškinama, jog lemiamasis vaidmuo atitenka istorinei perspektyvai. Pavyzdžiui, renesansas turėjo vieną pagrindinį aspektą, kuriame būdavo telkiamas figūros turinys. „Betgi renesansas tėra *viena* stiliaus galimybė". Baroko šis reikalavimas jau nebesaisto — ne todėl, kad jis blogesnis menas, o tik todėl, kad tai *kitoniškas* menas. Jame vis mažiau ir mažiau beturi reikšmės vienas stiprus siluetas, kuriame visybė rymo, tarsi auksiniame lanke; dabar figūra žaidžia įvairiuose aspektuose; žavumas glūdi ne galutinai nustatytoj formulėj, bet kaip tik nenustovintame aspekte. Tad jei ir fotografas darys čionai nuotraukas iš įvairių kampų, dėl to neprotestuos joks istorikas.

Tačiau, bijodamas būti klaidingai suprastas, Wölfflinas čia pat skaitytojui ir pasiaiškina. Jis sako: „Bet nereikia manyti, jog tuo atveriama durys ir vartai savavaliavimui". Iš tikrųjų, visa meno raida — tuo atveju, kai ji gali normaliai vykti ir nebūna netikėtų įvykių nutraukta ar šiaip sukliudyta — yra tam tikro dėsningumo valdoma. Todėl ir „laisvesnį baroko aspektą įgalino vien klasinis menas su savo suvaržytu aspektu".

Taigi Wölfflino labai toli pirmyn pasivaryta nuo pirmykščių pažiūrų. Išsinėręs iš racionalistinių varžtų, jis dabar skubinasi gelbėti meninio mogio „pirmapradį fenomeną"[21], būtent, tą malonę, kurią

teikia nuo paprasto neramaus žvilgterėjimo išvaduota žiūra[22]. Taip sprendžia Wölfflinas 1918 metais, kalbėdamas kaip tik apie Hildebrandą.

1915 metais pasirodo bene pats reikšmingiausias jo veikalas — *Pagrindinės Meno Istorijos Sąvokos*. Iš tikrųjų, čia nagrinėjama jau anksčiau gvildenta medžiaga, būtent, klasiškojo (16-ojo) amžiaus ir baroko priešingumas. Šios knygos pratarmėje Wölfflinas sakosi klasiškumo terminui neskiriąs vertinamosios reikšmės, kaip kadaise buvo daręs.

Bet dar ir kitu atžvilgiu Wölfflinas čia progresavo. *Renesanse ir Baroke* jis nagrinėjo tik architektūrinį Romos baroką, ir tai tik pirmąjį jo periodą — iki 1630-ųjų metų. Dabar gi, pirmiausia, laiko atžvilgiu medžiaga buvo papildyta, pratęsiant ją iki 18-ojo amžiaus klasicizmo. Geografijai išėjo irgi į naudą, nes tapo peržengtos Italijos ribos; nagrinėjimas čia apima jau ir Prancūziją, Ispaniją, Vokietiją bei Niderlandus, žodžiu sakant — žymią Vakarų dalį. Be to, iškeliama įvairūs meno požiūriai ir atsižvelgiama nebe vien į architektūrą, bet lygia dalia į plastiką, tapybą, piešybą ir verslinį meną. *Meno Istorijos Pagrindinės Sąvokos* yra pirmas puikus bandymas naujųjų laikų Vakarų meninę raidą apžvelgti vienu bendru požiūriu[23].

Sakytame veikale jau nebeišsiverčiama anksčiau Romos baroką aptariančiomis kategorijomis — *masyvumu* ir *judesiu*, — nes jos nebevalioja apimti praplėstos srities. Užtat čionai Wölfflinas iš naujo įsiveda *tapybiškumo* sąvoką, kuri pirmiau jam per bendra atrodė — per plati buvo Romos barokui. Nūnai Wölfflinas ją vėl iš pagrindų pervertina, nušviečia (tatai padaro straipsnyje *Apie tapybiškumo sąvoką,* dar 1913 m.). Taigi tapybinis principas jam yra priešingas linijiniam principui, kuriuo pasižymi klasikinis menas.

Meno Istorijos Pagrindinėse Sąvokose Wölfflinas nurodo penkias tokių sąvokų poras; kiekvienos poros atskira sąvoka yra antitetiškai priešinga savo tiesioginei partnerei. Vadinasi, anot Wölfflino, meno kūryboje stilius kinta pagal tas bendriausias lytis, atseit, „bendriausias vaizdavimo formas". Šiame savo veikale jis neanalizuoja grožio pagal Leonardo ar Dürerio supratimą, bet aptaria kaip tik „tą elementą, kuriame šis grožis įgavo pavidalą". Autorių dominąs ne gamtos vaizdavimo objektyvusis turinys ir ne tai, „kuo skiriasi kad ir 16-ojo amžiaus natūralizmas nuo 17-ojo amžiaus natūralizmo, bet supratimo būdas, kuriuo remiasi įvairių amžių vaizduojamieji menai"[24]. Naujųjų laikų menas Wölfflinui atrodo dėkinga priemonė toms pagrindinėms vaizduosenoms paryškinti. Jis mano, kad iki šiol

vartojamosios vaizduosenų sąvokos nesančios nei tikslios, nei vienareikšmės. Kaip maža tepasaką kad ir tokie vardai: *ankstyvasis renesansas, grynasis renesansas, barokas.* Jie dargi kelią daug nesusipratimų. Nes ne vis tasia, ar jais matuoji Pietų ar Šiaurės meną. Nelemti esą ir analoginiai terminai, kritikų įsivesti, nusižiūrint į augmenijos gyvenimą: — *pumpuravimas* — *žydėjimas* — *gedimas.* Tiesa, esą kokinių skirtumų tarp 15-ojo ir 16-ojo amžių ta prasme, kad pirmasis dar tik pamažu tebandąs nusitiesti savo stilistines gaires, o pastarasis jau laisvai visomis naujosiomis priemonėmis naudojąsis. Tačiau vertės atžvilgiu klasinis grynojo renesanso menas ir baroko menas — abu lygūs. Klasiškumo terminui neteiktina įvertinamoji reikšmė todėl, kad šio vardo periodą galįs prigyventi ir gotikos ir baroko menas. Tad ir barokas nežymįs nei klasiškojo meno kilimo, nei smukimo, nes baroko irgi galima rasti įvairiais laikais. Naujojo Vakarų meno neišreikši paprasta kreivąja, žyminčia įkalniui kilimą, viršūnę ir kritimą, nes jis turi dvi viršūni. Galima simpatizuoti vienai ar antrai, esmės tatai nekeičia. Tik nepamirština, kad eršketrožių krūmas savo apogėjų pergyvena žydėdamas, gi obelis — nunokindama vaisių. Koks savavališkas beatrodytų šis sugretinimas, jis vis tiek parodo, kuriuo keliu eina menas.

Va kokios yra tos penkios meno istorijos sąvokų poros.

1. *Linijiškumas ir tapybiškumas.* Linijinei vaizduosenai būdinga tai, kad joje stengiamasi iškelti kūnų „liečiamąjį charakterį", pabrėžiant liniją ir plokštumą. Tapybinė vaizduosena remiasi tuo, kad čia visiškai atsidedama objekto „optinei iliuzijai", nustumiant į tolimesnį planą piešinio apčiuopiamąjį ryškumą. Tenai žvilgsniui vadovauja linija; čia gi linija ir objekto ribos pamažu nustoja pirmaeilio svarbumo; reiškiniai artėja į bekraštybę. Plastiškasis ir apibraižusis regėjimas izoliuoja daiktus, o tapybiškasis — juos sulieja. Linijiniu atveju stengiamasi atskirus daiktus traktuoti kaip tvirtas, apčiuopiamas vertybes; tapybiniu atveju svarbiau, kad vienu kartu būtų matoma visa visybė ir daiktas atrodytų lyg į nieką tvirtai neatremtas, kybąs ir besisupąs vaizdas. Suprantama, jog klasiškajam menui būdinga yra linijinė vaizduosena, o barokui — tapybinė.

2. *Plokštuma ir giluma.* Klasiškasis menas vaizduojamosios visybės dalis išrikiuoja viename plane; tatai daro plokštumos įspūdį. Barokas elgiasi kitaip: jis tas pačias dalis išdėsto vieną už kitos, orientuodamasis į gilumą. Plokštuma yra linijinis elementas; joje pagrečiui išdėstytus objektus lengviausia apregėti. Mažėjant apybraižos (kon-

tūro) reikšmei, atitinkamai nyksta ir plokštumos svarba. Pasak Wölffliną, 15-asis amžius vergaute tebevergauja plokštumai. Ir tik 16-asis amžius jau pagal savo norą ja naudojasi. Žinia, su kokiu didžiu meniniu sąmoningumu lygiagrečiai vaizdo plokštumai išrikiuoja figūras Leonardo da Vinci *Paskutinėj Vakarienėj,* Rafaelis *Gausioj Žvejonėj,* Giorgione ir Tizianas gulinčių Venerų paveiksluose. Bet plokštuminė vaizduosena — aiškina Wölfflinas — nėra už giluminę primityviškesnė; jiedvi tik rymo katra sau ant kitokių pamatų.

3. *Uždara ir atvira forma.* Berods, „kiekvienas meno veikalas turi būti uždara visybė, ir yra trūkumas, kai randi jį nesant savyje apribotą. Tačiau šį reikalavimą taip skirtingai aiškina 16-asis ir 17-asis amžiai, kad baroko formą lyginant su klasiškuoju sujungimu, [pastarąjį,] aplamai, galima laikyti uždara forma"[25]. Taisyklių sušvelninimas, struktūrinio griežtumo sumažinimas nėra daroma vien norint veikalo žavumą padidinti. Ne — tai tik naujas, nuosekliai įvykdytas vaizdavimo būdas.

4. *Vienovė ir daugovė.* Nors klasiškame veikale atskiros dalys yra tvirtai įderintos į visybę, tačiau krinta į akį kiekvienos jų tam tikras savarankiškumas. Žinoma, jos nėra tiek viena nuo kitos atitrūkusios, kaip veikalo dalys primityviame mene. Klasiškojo veikalo elementai, priklausydami visybei, kartu yra kiekvienas sau gana autonomingas. Žiūrovas čia turi prieš akis suskirstytą visybę. Jo žvilgsniui tenka paeiliui apibėgti dalis. Ši operacija yra visiškai skirtinga nuo tos, kuria visybė yra suvokiama iš karto — kaip kad reikalauja 17-ojo amžiaus menas. Ir grynasis renesansas, ir barokas pažįsta vienovę; jos kaip reikiant nesuprato tik priešklasinis menas. Tačiau renesanso vienovė yra pasiekiama per dalių harmoniją, gi baroko — suvedant kūrinio dalis į *vieną* motyvą arba visus elementus pajungiant vienam būtinai vadovaujamam motyvui.

5. *Lygstamasis ir nelygstamasis aiškumas.* Wölfflino tvirtinimu, tatai esanti priešingybė, iš pat pradžios gimininga linijinės ir tapybinės vaizduosenų priešingybei. Iš vienos pusės, tai vaizdavimas daiktų tokių, „kokie jie yra atskirai paimti ir plastinei lytai prieinami", o iš antros — vaizdavimas jų tokių, „kokie jie atrodo", aplamai juos apžvelgiant ir mažiau tepaisant jų plastinių kokybių. Tačiau ypatingos reikšmės dalyku Wölfflinas laiko tai, „kad klasinis metas išugdė pilnutinio vaiskumo idealą, kurį 15-asis amžius tik neaiškiai tenujautė", o jau 17-asis amžius — jo „laisvai išsižadėjo". Tikriau sakant, motyvo vaiskumas vaizdavime nustoja buvęs pats sau tikslu. Nebesistengiama parodyti pilnai užbaigtos formos; tenkinamasi vien

esminiais aspektais. „Kompozicija, šviesa, spalva nebe būtinai tarnauja formai paskaidrinti, bet pačios sau gyvena" (Wölff. o. c. 17 p.). Tiesą sakant, pasitaikydavo atvejų, kai absoliutus vaizduosenos aiškumas būdavo tyčia paneigiamas — sustiprinti įspūdžiui. Bet tie atvejai meno istorijai tėra nereikšmingi. „Lygstamuoju" („reliatyviuoju") aiškumu istorija domisi tik tuomet, kai jis pasireiškia kaip „visa apimanti vaizdavimo lytis", kai iš esmės kitonišku būdu traktuojama tikrovė. „Ir čia nėra kokinio skirtumo, kai barokas nusigręžia nuo Dürerio ir Rafaelio idealų, bet kaip tik kitoks žvelgimas į pasaulį" (Wölff. op. cit. 17 psl.).

Tarp kūrėjo temperamento ir bendrojo meninės raidos būtinumo Wölfflinas randa tamprų ryšį. To paties meto net labai skirtingo charakterio menininkai — pavyzdžiui, Rafaelis ir Düreris — savo technikoj parodo kai kurių bendrybių; šiuo atveju tatai bus linijinis stilius, būdingas 16-ajam amžiui. Galima palyginti ir dar kontrastingesnės prigimties menininkus, pavyzdžiui, italą Bernini su olandu Terborchu. Štai kas juodu skiria nuo grynojo renesanso (cinquecento) ir tarp savęs jungia į krūvą: — abu yra tapybinio (17-ojo amžiaus) meno atstovai. Taigi ne bet kas bet kada yra galima.

Antra Wölfflinui būdinga išvada yra ta, kad tos vaizdavimo galimybės — jei jos sujungia taip skirtingų temperamentų menininkus — pačios turi būti tik „tuščias indas" (Landsb. ž. — 76 p.). Būdamos be išraiškos — nes yra tik išraiškos nešiotojos — tos „bendrosios vaizdavimo lytys" yra *„regėjimo lytys"*, arba „pagrindinės sąvokos". Tai ir bus tas žemiausiasis pagrindas, „į kurį istorinių aplinkybių saistomo žmogaus kūrybinė vaizduotė yra įsikibusi".

FOCILLONAS

g. 1881 m.

Vienas žymiausiųjų šių laikų prancūzų meno tyrinėtojų, Henri Focillon, gimė Dijone. Būdamas žinomo Prancūzijos grafiko V. L. Focillono sūnus, jis iš pat vaikystės dienų brendo atmosferoje meno, kuriam visas ir pasišventė. 1913 m. Lijono universitetas pasikviečia jį profesorium; kartu jis čia tampa ir itin turtingo to miesto muziejaus direktorium (palyg. jo leidinį *Musée de Lyon,* 1918 m.). 1924 m. jis kviečiamas profesoriauti į Sorbonną, o 1938 m. — į Collège de France.

Kaip meno istorikas, Focillonas nėra siauras specialistas, apsiribojęs kurio nors vieno laikotarpio tyrimu. Jo interesų sritis labai plati — apima viduramžius *(L'art des Sculpteurs Romans,* 1931 m.; *Art d'Occident, Le moyen âge roman et gothique, 1937 m.; Peintures romanes des églises de France,* 1938 m), naujausius laikus (dviejų tomų veikalas *La Peinture au XIX—XX s.,* 1928 m.), Europos renesansą *(Raphaël,* 1926 m.; *Benvenuto Cellini,* 1910 m.) bei Tolimųjų Rytų dailę *(L'Art Bouddhique,* 1921 m.; *Hokusai,* 1925 m.).

Jo G. B. Piranesi monografija (1928 m.) liudija apie jo didelę erudiciją kultūros istorijos srityje, apie nuostabų sugebėjimą nagrinėti meno reiškinius, organiškai juos surišant su visuotine „dvasios istorija".

Savo kultūra, mąstymo ir rašymo stiliumi būdamas tikras prancūzas, Focillonas kartu yra labai kosmopolitiškas savo interesų ir pažiūrų atžvilgiu. Tatai ne koks sausas mokslininkas profesionalas. Jis gyviausiai reaguoja į kultūrinius viso žemės rutulio įvykius. Nevengia dalyvauti net labai atstu nuo Prancūzijos esančių kraštų dvasiniame gyvenime (jis kasmet skaito Yalės universitete, Amerikos Jungtinėse Valstybėse, ir yra vienas iš trijų prancūziškojo Bukarešto instituto direktorių). Focillonas lygia dalia domisi ir jaunųjų Pabaltijo valstybių, jų tarpe ir Lietuvos kultūra. Pavyzdžiui, ne taip seniai per Paryžiaus radiją jis skaitė paskaitą apie Lietuvą; domisi mūsų

liaudies menu ir M. K. Čiurlionio kūryba, apie kurią labai išmaningai yra pasisakęs[25a].

Prancūzų meno tyrinėtojai retai teatsidėdavo metodologiniams savo mokslo pamatams. Eidami dažniausiai aprašomuoju - empiriniu keliu, jie nepasirūpino sukurti meno istorijos sąvokų sistemos, kaip kad tai yra bandę daryti vokiečių tyrinėtojai, pavyzdžiui, Al. Rieglis, W. Schmarsowas, H. Wölfflinas ir kiti.

Ir šiuo atžvilgiu Focillonas yra išimtis. Jo 1934 m. išleistasis veikalas *Vie des Formes (Formų Gyvenimas)* — to paties vardo su mūsų rinkinyje dedamuoju jo straipsniu, kuriame suglaustai išdėstytos pagrindinės to veikalo mintys — yra vienas pirmųjų prancūzų meno tyrinėtojų bandymų savo pažiūras filosofiškai ir metodologiškai pagrįsti bei sudaryti kategorijų sistemą dailės paminklams analizuoti ir interpretuoti.

Focillono problematika yra susijusi su bendraisiais mokslais apie meną, su meno estetika ir filosofija. Bet *Vie des Formes* nėra atsaji spekuliatyvi studija apie grožio esmę. Tai greičiau sisteminga santrauka tų sąvokų ir metodologinių principų, kurie išsikristalizavo iš konkrečių Focillono bei jo mokinių meno istorijos tyrinėjimų.

Kaip iš paties veikalo pavadinimo matyti, Focillonas svarsto meną iš formalios pusės (kas jį suartina su tokiu pat formalistu Wölfflinu). Nagrinėdamas formų gyvenimą erdvėje, medžiagoje, dvasioje ir laike, Focillonas išrutulioja eilę originalių ir gilių samprotavimų apie stiliaus sąvoką, apie erdvės tipus tapyboje ir skulptūroje. Jis itin sąmojingai ir daug kur teisingai nagrinėja medžiagos ir technikos, įrankio ir faktūros sąvokas, naujoviškai nušviečia klausimą apie menininko santykį su tikrove, apie kūrybinius tipus („dvasines šeimynas"), apie meno sąryšį su visuotine kultūra, apie aplinkos vaidmenį, apie istorinį laiką ir panašiai.

Focillono aptarimai nevisuomet pasižymi tokiu aiškumu ir tikslumu, kaip vokiečių meno tyrinėtojų; jis dažnai sprendžia su impresionistišku miglotumu. Tačiau šiuos trūkumus su kaupu išperka kongenialus meno reiškinių pajautimas. Gal būt, ir ta aplinkybė, kad pats Focillonas yra menininkas (jis, kaip ir jo tėvas, verčiasi ofortu), visiems jo sprendimams apie meną teikia be galo gyvą ir konkretų pobūdį. Ta prasme jį galima gretinti su E. Fromentinu, kuris taip pat apie meną spręsdavo visų pirma kaip menininkas. Meniškas, kūrybiškas Focillono santykis su meno problemomis ypač gražiai pasireiškia jo puikiose meno reiškinių bei jų kompleksų interpretacijose. Kaip ir Wölfflinas, jis yra vienas puikiausiųjų mūsų amžiaus žodžio

meistrų. Kai Wölfflino raštuose mus stebina sugebėjimas dviem trimis žodžiais išreikšti monumentalią meninio vaizdo esmę, tai lanksti, muzikali Focillono frazė intuityviai pagauna subtiliausius meno veikalo atspalvius bei vibracijas. Abiem atvejais mes turime prieš akis mokslininką - menininką, mokantį žiūrovą meno kūrinį regėti, kas mene yra pats svarbiausias dalykas, ir neužtemdantį šios esmės nei atsajais samprotavimais, nei nemeninių, biografinių ir buitinių faktų gausybe.

Dr. M. Vorobjovas

MEUMANAS

1862. VIII. 29 — 1915. IV. 26

Pagal savo vidines tendencijas ir veiklą, Meumanas — daugiau psichologas ir pedagogas, negu kas kitas. Tatai matyti iš to, jog didesniąją savo veikalų dalį yra paskyręs šių sričių klausimams nagrinėti. Antai, redagavo dvejetą žurnalų: *Bendrosios psichologijos archyvą* ir *Pedagoginės psichologijos ir eksperimentinės psichologijos laikraštį*. Be to, turime jo veikalų tokiomis antraštėmis: *Paskaitos įvadui į eksperimentinę pedagogiką*; *Atminties ekonomija ir technika*; *Vaiko kalba*. Mokytos visuomenės akį yra atkreipęs savo darbais apie laiko juslę, atmintį...



Filosofines savo pažiūras išdėstė veikale *Protingumas ir valia*. Valia jis vadina iš vaidinių į veiksmus perėjimo galią bei aktą; tai — „perėjimas iš įvertintų tikslo vaidinių ir jiems pritarimo į veiksmus". O protingumas — imamas siauresne prasme jam yra sprendimo savarankiškumas, — spręsmo galia". Gali būti valios *protingųjų formų* ir taip pat *protingumo valingųjų formų*.

Nors savo psichologines pažiūras Meumanas yra paveldėjęs iš Wundto mokyklos, tačiau voliuntarizmo išvengė.

Nuo 1900-ųjų metų jis ėmė profesoriauti Züriche (Šveicarijoj), Karaliaučiuj, Münstery, Hallėj, Leipcige ir galop Hamburge (kur ir pasimirė).

Svarbiausieji jo estetiniai veikalai yra šie: *Estetikos sistema, Ritmo psichologijos ir estetikos tyrinėjimai* ir *Įvadas į šių dienų estetiką.*

Meumanas tebelaikytinas psichologinės estetikos atstovu, nors jis pats smarkiai kritikuoja tos srovės vienašališkumą. Jo nuomone, psichologinė estetika niekaip negali patenkinti reikalavimų psichologijos kaip mokslo. Nes juk neleistina estetinius gamtos objektus vienodai traktuoti su dirgiais (Reize), kaip kad jie nagrinėjami bendrojoj psichologijoj. Taip pat grynai psichologiniam nagrinėjimui nėra prieinamas nė specifiškai estetinis gero ir blogo skonio matas. Taigi subjektyviai psichologinį metodą būtinai reikia papildyti objektyviu. To negana: reikia, kad toji estetika įsivestų dar ir specifiškai estetinį požiūrį, kuriuo pasiremiant būtų galima atrinkti tuos sąmonės vyksmus, kuriuos mes laikome estetiškais. Savo paties nusistatymą Meumanas taip formuluoja: „Estetinių faktų srityje mes susiduriame ne tik su ypatinga sąmonės vyksmų rūšimi, kaip psichologinė estetika prileidžia, bet [ir] su *savotišku žmogaus nusistatymu pasaulio atžvilgiu,* [nusistatymu,] kurį turime... vertinti pagal jo subjektyviąją ir objektyviąją pusę"[26].

Bendrąją estetikos sritį Meumanas suskaldo dar į tokias posrites:

1. Estetiškai pasimėgstančio žmogaus nusistatymas;
2. Estetiškai produktingo žmogaus, arba menininko, nusistatymas;
3. Meno veikalai (menas ir atskirų menų sistema) ir
4. Estetinė kultūra.

Iš jų tik pirmąją mokslininkas psichologas tegali savo priemonėmis išsamiai apdoroti. Likusios trys sritys tesileidžia nagrinėjamos vien objektyviu keliu. Meumanas mano, jog tokios pagrindinės estetinės kategorijos, kaip gražu, kilnu, tragiška, komiška grynai psichologiniais pradais besiremiant nėra išaiškinamos.

Kritikuoja Meumanas ir kitas estetines teorijas. Antai, visoj spekuliatyviojoj 19-ojo amžiaus estetikoj nesą galima rasti nieko pamokoma. Metafiziniai samprotavimai empirinių tyrinėjimų nė kuo negalį papildyti; aplamai, tarp šių dviejų metodų negalį būti jokio natūralaus perėjimo. Jis niekaip nepripažino, kad estetinis įvertinimas galėtų būti apriorinės prigimties, vadinasi, kad jis pirmesnis už bet kokią patyrą. Tai, kas meno veikale vadinama *išraiška* bei *turiniu,* Meumanas perkelia į suvokiantįjį subjektą. Objektyvioji veikalo pusė — jo išorinė lytis — tesanti reliatyvios vertės. Štai kur Meumano psichologizmas. Taip pat estetinį pasimėgimą kur kas daugiau nulemiąs asociatyvusis — atseit, subjektyvusis — veiksnys, negu veikalo išoriniai duomenys. Subjekte, ne objekte esą pagrįsta tai, ką daiktas

mums reiškia — jo „dvasinė spalva", arba „išraiška". Asociatyvusis veiksnys Meumanui yra tas pat, kas ir suvokiančiojo subjekto įjauta.

Jo kritikai[27], rodos, teisingai kaltina jį nesupratus tikrosios svarbos to, ką visų amžių idealizmas vadino *idėjos imanentiškumu jusliniame reiškinyje* — vadinasi, to, kuo šiaip ar taip yra atžymėta daikto savarankiškoji reikšmė, nepriklausomai nuo subjekto. Taigi neišmanė Meumanas, kas yra estetinio objekto „dvasinės gyvatos išraiška".

Jis, berods, aiškiai pripažįsta faktą, kad meninio turinio nešiotojas gali būti vien juslinis reiškinys. Tačiau jis neskiria menininko vaizduojamojo jausmo — sielos gyvatos — nuo veikale įkūnyto idealaus turinio. Tad dėl šios priežasties — negalėdamas atitrūkti nuo to, kas grynai kūniška — jis teigia, kad menas visai nepadedąs išreikšti dvasinės gyvatos; galį būti tik atvirkščiai: meno veikale atvaizduoto asmens gyvata mums paryškinanti būdingąsias jo kūno lytis bei judesius[28].

Estetinį įvertinimą Meumanas formuluoja kaip patį estetinį pasimėgimą lydintį ir to pasimėgimo rezultatą suglaudžiantį aktą; o apskritai šį įvertinimą įprasta laikyti bet kokio estetinio suvokimo pamatu ir būtina sąlyga. Jis skiria šešis to įvertinimo laipsnius, kurių pats aukščiausias (penktasis) „remiasi tiek turinio, tiek formos elementais"; turinį vertina estetinės vertės požiūriu, vertės, kurią jis (tas turinys) įgavo menininko vaizduosenos dėka, o forminius elementus vertina požiūriu, kurs parodo, kaip tie elementai „gamina bendrą estetinį įspūdį. Tatai aukščiausias estetinio įvertinimo laipsnis. Pabrėžtina, kad juo pasižymi išlavinti asmens, diletantiškai besiverčią... menu; vadinasi, jų įvertinimas visais atžvilgiais yra aukštesnis už pačių menininkų įvertinimą, kurs neretai yra vienašališkai techniškas" ir „beveik iš viso nepaiso turinio"[29].

Tai išvados psichologo ir pedagogo eksperimentininko, kuriam atrodė, kad žmogaus nusistatymą paprasčiausiųjų estetinių įspūdžių atžvilgiu yra galima su visuotinai galiojančiu tikslumu išaiškinti. Jo svajonė buvo, kad ilgainiui susikurtų eksperimentu paremta elementarinė estetika. Todėl ir Fechneris jam buvo toks mielas; jis jį vadina tikruoju naujovinės estetikos kūrėju ir džiaugdamasis mini jo surastuosius estetinio pasimėgimo principus.

Pedagogo prigimtis neleido Meumanui be kartaus pasipiktinimo žiūrėti į „nedėsningą", desorientuotą moderninį meną, kurs esąs tik tuščias, nerimtas eksperimentavimas, o ne apie sakrališką savo paskirtį nusimananti kūryba.

Estetinio pasimėgimo jis nelaiko pagrindiniu meno kūrybos akstinu. „Bet estetinis pasimėgimas nieku būdu negali būti skatinamuoju meno veikalų motyvu, nes pirmuosius veikalus kurdami pirminės kultūros žmonės, vaikai ir mene besigudinantysis tų veikalų [prieš akis] visai neturi"[30]...

Į griežtą tikslumą palinkusi mokslininko juslė ypač aiškiai matyti iš to, kaip Meumanas traktuoja atskirus menus. Visur, kur tik galima — didžiausias aiškumas ir perregimumas yra jo pagrindinis šūkis. Pagal šį kriterijų jis linkęs sulaipsniuoti menus, kultūrinės jų vertės atžvilgiu. Kadangi poezija — plačiąja prasme — operuoja „tam tikrais žodžiais ir minčių sąryšiais" ir todėl tiesiai kreipiasi „labiau į protą negu į jausmą ir jausmus sužadina labiau tarpišku būdu negu muzika", tai ji ir priklauso aukštesniems kultūros laipsniams. Muzika, priešingai: negalėdama apibrėžtai mąstomų minčių reikšti ir bendromis nuotaikomis tepasiekdama jausmus, turinti daugiau socialinės negu kultūrinės reikšmės ir todėl tegalinti priklausyti žemesnės kultūros ratui. Schopenhaueriui muzika buvo aukščiausioji Valios objektyvacijos lytis; Kantui ji — „įžūlus menas". Meumanas savo muzikos nemeile, atrodo, yra artimesnis Kantui.

Gamta grožėjimosi Meumanas nelaiko specifiškai estetiniu jausmu. Su gamta susyją tik „aplamai žmogiškos mintys ir jausmai". „Todėl teisingai kai kurie naujieji estetikai, pav., Witasekas, nurodo į tai, jog net tokius gamtos įspūdžius ar nuotaikas, kaip kilnumas ar begalybės įspūdis, žvelgiant į jūrą, arba audringos nakties klaikumo bei smurto įspūdis ir panašūs dalykai, — iš esmės apsprendžia užestetikiniai momentai"[31].

Tragedijoj dalyvauja objektyvūs ir subjektyvūs momentai. Pirmasis išreikštas vaizdavimu „to vidujinio viršum kančių iškilimo, iš kurio gimsta pasimėgimas". Antrasis, subjektyvusis, momentas eina iš to, „kad estetinis pasimėgimas, be to, imasi iš gilaus nusiminimo nuotaikos, kuri paskum vėl esti nugalima, kad sukeltų aukštesnės rūšies pasimėgimą"[32].

Panašiai yra ir su komišku įspūdžiu. Sakysim, buvo žmogaus pasiruošta milžiniškai pastangai nugalėti kokią žymią kliūtį (pav., peršokti virvę) — ir štai, pastangai bevirstant veiksmu, kliūtis ūmai ir nenumatytai dingsta (koks geras bičiulis žaibo greitumu pašalina virvę). Nelauktai paaiškėjęs pastangų nereikalingumas kelia juoką. Komiškumo atmainų yra daug.

Meną Meumanas griežtai skiria nuo žaismo, nuo jausmų raiškinimo ir pamėgdžiojimo. Menas jam yra „... individualiu ir pavaiz-

džiu būdu, pavaizdžiomis priemonėmis atvaizdavimas veikale išorinės tikrovės..., — veikale, tenkinančiame vien menininko asmeninį tikslą, būtent, tobulai išreiškiančiame vidujinius jojo pergyvenimus, kurių tikslas todėl jame pačiame glūdi"[33].

Kadangi meno kėslas nėra kopijuoti, tai jis tikrovę vaizduoja ne visiškai tokią, kokia ji yra kasdienei akiai, bet šiek tiek idealizuotą. Viduje bedorojamas, įjausmintas menininko pergyvenimas *„darosi aukštesnis ir reikšmingesnis"*. Meno „rezultatui [veikalui] nedera būti objekto suskaldymu ar supratimu bei aiškinimu". Tas „rezultatas vėl yra realus objektas, kurs tiek menininkui, tiek žiūrovui [pasigrožėtojui]privalo būti aukštesnis tikrovės ekvivalentas: menininkui aukštesnis ekvivalentas to, ką jis pergyveno, pasigrožėtojui — ekvivalentas", atstojąs jam menininko pergyvenimo atgaminimą[34].

Net Meumano idėjiniai priešai pripažįsta jo reto ūgio erudiciją, apsiskaitymą, nepaprastą savarankiškumą darbe ir tokį pat objektyvumo troškimą. Negera esą tik tai, kad jis, nors ir būdamas vienas iš svarbiausiųjų psichologinės estetikos sunaikintojų — pats vis dėlto nestengęs galutinai apsivalyti nuo psichologizmo.

Kitas svarbus priekaištas būtų dar jam tas, kad jis, — kuriam taip labai knietėjo ištirti kūrybinį aktą, — menininko psichofizinę prigimtį, jo individualų ypatingumą telaiko antraeilės reikšmės veiksniu meno gaminimo istorijoj. Svarbiausieji lėmėjai jam atrodo esą objektyvūs meno uždaviniai bei problemos, kuriuos kartais menininkams užduoda jų gyvenamojo meto kultūriniai reikalavimai ar šiaip oficialieji užsakymai, kartais vėl jiems tatai išplaukia iš pačių jų darbo: iš medžiagos bei apribotų priemonių, kuriomis naudojasi tam tikri menai; galop iš religinės bei šiaip idėjinės aplinkos suvaržymų.

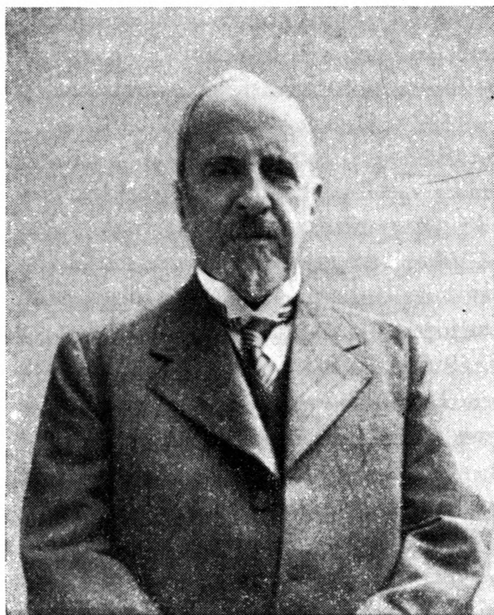
Taip pat per konkreti, geidžianti visa suracionalinti ir pertraukti per tyrinėtojo laboratoriją, Meumano mąstysena kažkaip nestengia prisigauti prie savo objekto šaknų — šiuo atžvilgiu, prie tikrųjų meno gaminimo sąlygų, kurios juk yra tokios trapios ir tokios irracionalios, kad bematant pasprūsta iš kruopštaus analitiko rankų. Net paprastas, bet jautrus skaitytojas, kad iš ūmo ir nevaliodamas konkrečiai suformuluoti autoriui taikytinų priekaištų, Meumaną paskaitęs aiškiai palieka dvasioje nesotus, pačiose sielos gelmėse nenuteiktas, nepaglostytas, — ko paprastai nesti įsigilinus į raštus tų, kurie iš pat esmės permano meną, jo organiškai vienovišką prigimtį. Nebėra ko kalbėti apie didžia istorine patirtimi ginkluotą šių dienų kritiką, prieš kurią Meumanas, — tas guvus ir geras anketinis klasifikatorius, — bene svarbiausiose savo pozicijose jau nebeatsilaiko.

WALZELIS

g. 1864. X. 28

Svarbiausieji šio literatūros istoriko gyvenimo ir veiklos duomenys yra šie.

Gerą savo gyvenimo dalį jis praleido Vienoj: čia gimė, čia pradėjo ir mokslinę karjerą, nes kaip tik savo gimtajame mieste 1887 metais buvo pakeltas docentu. Lygiai po dešimties metų, vadinasi, 1897 m., iškviečiamas į Šveicariją — į Berno universitetą profesorium. Čia vėl dešimtį metų prabuvęs, 1907 m. persikrausto į Vokietiją — skaityti paskaitų Drezdene. Praleidęs čia keturiolika metų, išvyksta į Boną. O 1933 m. išeina į pensiją.



Neminint Walzelio išleistųjų kitų autorių raštų, jo tikrosios pažiūros į literatūros istorijos problemas bene pirmą kartą viešai paskelbiamos 1908 m. originaliame veikale *Deutsche Romantik*. Valzelį visų pirmiausia domina pačių idėjų istorija, jųjų paveldėjimas ir daugiau ar mažiau savarankus tolimesnis jų ugdymas. Vėliau jis atsidėjęs tyrinėja pačios kūrybos esmę bei įvairias josios lytis. Šio darbo vaisiai išdėstyti jo studijose: *Wechselseitige Erhellung der Künste — Kaip menai vienas kitą nušviečia,* — *1917 m., Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters — Turinys ir forma kūrėjo veikale,* — 1925 m. *ir Wortkunstwerk — Žodinio meno veikalas,* — 1926 m.

Nuo 1923-ųjų metų Walzelis pradėjo leisti seriją veikalų — vienu bendru vardu *Handbuch der Literaturwissenschaft* — skirtą visų laikų ir tautų literatūrai tirti (vienas tos serijos vienetas yra ir jo *Gehalt und Gestalt*). Čia taip pat įjungtas ir dviejų tomų Walzelio veikalas *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart (1927 — 30 m)*. Kita — 25-ių tomų — serija yra *Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte* (nuo 1923 metų); trečia — 12-kos tomų — *Pandora* (1911 — 13 m.); ketvirta — *Wortkunstwerk* (8 sąsiuviniai, išėję tarp 1928 ir 1933 metų) ir pagaliau *Mnemosyne* (leidžiama nuo 1929 metų).

Estetinėse savo pažiūrose Walzelis daugiau objektyvistas, atseit, grožines vertybes sieja ne tiek su subjektu, kiek su objektu.

Toliau, formalistų ir turinio šalininkų ginče jis griežtai nelemia nei vienų, nei antrų naudai, nurodydamas turinio ir formos organišką neperskiriamumą ir, tam tikrais atvejais, net negalėjimą aiškiai atsekti, kur baigiasi turinys ir kur prasideda forma, ir atvirkščiai (pastaroji argumento dalis yra bendra su grynaisiais formalistais; juo pastarieji vainoja turinio šalininkus). — — —

Walzelio veikalai — nėra populiarioji literatūra. Tačiau pasiimtą dalyką autorius išdėsto gana ramiai, tarsi pasilsėdamas, pasidairydamas, paekskursuodamas. Naujų ir gyvų minčių tuose raštuose labai gausu. Tik jos — „besidairant" — išmėtomos, nukilnojamos toli viena nuo kitos. Autoriui neįprasta savo tam tikru klausimu pasisakymus logiškai suveržti; tame pačiame straipsnyje jis geba pripasakoti tarp savęs arba labai maža bendra teturinčių, arba visai nesirišančių dalykų. Tuo Walzelis šiek tiek primena Lessingą — tik be pastarojo poleminio temperamento. Tad ir šiame leidinyje įdėtasis straipsnis — *Įtakos reikšmė kūrėjui* — nėra toks, kokį jį Walzelis parašė; tatai ištrauka iš kitu vardu pavadinto straipsnio; bet ir iš tos ištraukos teko pašalinti dar kai kurios „ištraukos". Atrodo, jog — turinio atžvilgiu — autorius liko nepažeistas, kad ir kiek kitaip suvarstyta jo mintys.

PLOTINAS

205 — 270 m. po Kr.

Nors per ilgus mūsų eros amžius garsiai nuaidėjęs dvasinis sąjūdis, žinomas neoplatonizmo vardu, ne Plotino yra pradėtas, tačiau toji mąstymo linkmė bemaž visuomet siejama tik su šia asmenybe. Tatai nulemia ne didžiulis Platono ir Plotino vardų panašumas, bet tasai pastarojo kūrybinis originalumas, kuriuo jam neprilygo nė vienas iš jojo pranokėjų, ir dar ta aplinkybė, kad, Plotinui mirus, jo sistemą ištiko didelė krizė. Tuo būdu tikrasis neoplatonizmas yra — tik plotinizmas. Tiesa, nėra tikrai žinoma, kaip ir ko mokė tiesioginis Plotino įkvėpėjas, Ammonijus Sakkas, nes raštų jokių nepaliko — tik gyvu žodžiu dėstė savo mokslą. Žinome vien, kad gyveno maždaug tarp 175—242 m. po Kr., kad buvo užaugintas krikščionimi, bet vėliau, nuo tos religijos atsimetęs, sugrįžo į senąjį graikų tikėjimą, ar susikūrė visai savarankią mistinę pasaulėžiūrą, paremtą klasinės filosofijos pradais. Taip pat turime ne visai tvirtą aleksandriečio neoplatoniko Hieroklo liudijimą, kad Ammonijus tarp Platono ir Aristotelio pažiūrų esminio skirtumo nematęs. Sakko — t. y. „Maišininko" — pravardė rodo, tur būt, jo elgetišką asketišką gyvenseną.

Neįmanoma nustatyti, ar daug ko iš Ammonijaus filosofijos Plotinas įtraukė į savo sistemą, nes jis apie savo mokytoją ir jo mokslą nekalbus pasiliko visuomet; netgi su dviem savo draugais — Herennijum ir Origenu — buvo susitaręs griežčiausioj paslapty laikyti tai, ką jiems paskelbė Ammonijus.

Negali su Plotinu lygintis nė Numenijus iš Apamėjos (Sirijoj) — tas jo ir jojo mokytojo pranokėjas, bandęs sulieti Platono ir Pitagoro teorijas ir daręs nemažą įspūdį Plotinui.

Tai buvo vadinamojo helenizmo metas — kada pirmoji ir pagrindinė Aleksandro svajonė, įkurti pasaulinę graikišką imperiją, buvo jau į nieką pavirtusi ir pasiliko tik antroji, tebesirealizuojanti, bet ėmusi nujausti savo neišvengiamą žlugimą, — tai didžiojo nukariautojo plačiai išnešiota graikų kultūros dvasia. Ir toji nusenusi dvasia, suimta tragiškos baimės, piestu dar stoja prieš ką tik beįsigalinčią

jauną krikščionybę. Paskutinius savo syvus sukaupęs, helenizmas dar suspėjo išauginti pluskuotą viršūnę — neoplatonizmą, kurs į visų aukščiausiąjį smailumą išsigavo Plotino sistemoje. Čia visais saulėlydžio spalvų raštais išsiryškino tikroji Hellados reikšmė žmonijos kultūriniam likimui. „Plotino mokslas nėra žlugimo reiškinys, kaip daugumas to pavargusio ir atsigyvenusio meto formacijų, bet suma visų dvasinių galių — grožio švyturys, kaip simbolis ir ženklas neatšaukiamo galo" (Mehlis, *Plotin,* 7 p.). Neoplatonizmas „yra paskutinis didelis bandymas Rytų dvasią sutaikinti su Vakarų dvasia, valdant grynajai formai" (ibid. 7 p.).

Biografinių žinių apie Plotiną labai negausu. Jo griežtas asketizmas liepė jam gėdintis savo fizinio įsikūnijimo ir nuslėpti visa, kas kalba apie jo praeitį, tėvus ir tėviškę. Pagrindinis šiuo atžvilgiu šaltinis yra Porfyrijaus užfiksuotas trumpas jo gyvenimo aprašymas; kiti senovės autoriai, kaip Eunapijus, Suidas ir Eudocija, labai trumpai pakartodami vieną kitą Porfyrijaus sumінėtą faktą, viršiau to viso tenurodo vien Plotino gimimo vietą; o tai Likono ar Likopolio miestas Egipte. Kitos žinios apie didįjį mąstytoją prasideda nuo aštuntųjų jo amžiaus metų: tuomet ėmęs lankyti — tur būt, retorikos ir gramatikos — mokyklą. Vėl didelis tarpas — iki 28 metų. Tuomet ėmęs stipriai rištis prie filosofijos. Su ta intencija aplankęs visas to meto Aleksandrijos garsenybes, bet kiekvieną kartą sugrįždavęs iš jų apviltas — vis negavęs to, ko jo siela ilgėjusis. Taip kažin kuomet pasiguodęs vienam savo draugui. Šis supratęs, ko Plotinui reikia, ir nusivedęs jį pas Ammonijų, kurio anas dar nepažinojęs. Vos tik jį išgirdęs, Plotinas tuojau apsidžiaugęs ir taręs draugui: „Šito aš ieškojau!" Nuo tos dienos per ištisus vienuolika metų su Ammonijum nebesiskirdamas, į filosofiją taip įsitraukęs, jog, nebesitenkindamas vienų graikų išmintimi, panoręs ištirti ir persų bei indų mąstyseną. Veikiai ir progos sulaukęs. 242-ųjų metų pavasarį Romos imperatorius Gordijanas III ruošėsi į žygį prieš persus. Plotinas — tuomet turėdamas 39 metus — prisibloškęs prie jo armijos ir išžygiavęs drauge. Bet imperatoriui ši militarinė ekspedicija buvo nelaiminga: jis krito Mesopotamijos lygumose nuo sąmokslininkų kalavijo. Tame sąmyšyje grėsęs didelis pavojus ir Plotinui. Vargais negalais pavykę dar pasprukti į Antiochiją, o „Filypui pasigrobus valdžią", 243 ar 244 m., atseit, būdamas 40 metų vyras, atvykęs į Romą ir įkūręs savo filosofinę mokyklą, su kuria persiskyręs tik prieš pat mirtį.

Buvo ligotas. Į senatvę rankose ir kojose atsivėrė pūliuotos žaizdos. Balsas susilpo, o galop visai užkimo. Mokiniai ėmė jo vengti, nes

turėjo paprotį kiekvieną iš jų, pasisveikindamas, apglėbti. Pasijutęs galutinai pavargęs ir apleistas, apie 268, t. y. apie pirmuosius Marko Aurelijaus Kliaudijaus viešpatavimo metus, ieškodamas ramybės, pasitraukia iš didžiojo miesto ir įsikuria Kampanijoj, savo mirusio mokinio ir ištikimo draugo Dzeto dvare, prie Minturnų. Netolymais, Puteolyje, gyveno kitas jam atsidavęs jojo mokinys, gydytojas Eustochijus. Tas jį lankė ir slaugė iki pat paskutinės valandos. Apie Plotino mirtį Eustochijus taip paliudija. Kartą, vos bespėdamas, atsiskubinęs jis iš Puteolio ir savo mokytoją radęs jau bemerdėjantį. „Tavęs dar laukiau", — pasakęs šis ir pridūręs, jog dabar jis pasistengsiąs „tai, kas mumyse dieviška", perkelti į tai, kas visatoje dieviška. Ir kaip tik tą akimirką pašliaužusi po jo lova gyvatė, kuri, nieko nelaukdama, pradingusi čia pat sienoj buvusiam urve. Kartu su tuo reiškiniu ir Plotino siela atsiskyrusi nuo kūno, kuriuo ji naudojosi 66-rius metus. Plotinas mirė sukakus dvejiems Kliaudijaus viešpatavimo metams.

Plotinas dar griežčiau už Platoną degradavo žemišką buitį, dar primygtiniau kūną tapatindamas su kalėjimu (*kūnas* graikiškai *soma*, o *sema* — *kalėjimas*). Todėl, pasišalindamas iš šio gyvenimo, norėjo nutrinti visą savo jame buvimo atminimą, išskiriant mokslą, kurį, mokinių prašomas, sutiko, užrašęs, palikti. Kiek tik kartų buvo kalbinamas papozuoti vaizdakaliui, kad tas pagamintų jo biustą — visuomet nepermaldaujamai atsisakinėjo. Tuomet uoliausias iš jo mokinių, Amelijus, sugalvojo tokią „apgaulę". Jis turėjo draugą — Porfyrijaus žodžiais betariant — „geriausią iš tuomet gyvenusių tapytojų (dzografų)", vardu Karterijų. Šį jis pradėjo atsivedinėti į Plotino paskaitas, kad gerai išstudijuotų jo mokytojo veidą ir, prie jo pripratęs, galėtų jį namie iš atminties užfiksuoti drobėj. Daug čia padėjęs ir pats Amelijus savo pastabomis dėl kuriamojo portreto su originalu panašumo. Ir taip, abiejų draugų kantrumo ir Karterijaus gabumų dėka, be Plotino žinios buvęs sukurtas labai į jį panašus jo atvaizdas. Deja, tasai didelio pasiaukojimo ir gražiausių intencijų vaisius neišliko iki mūsų dienų, — niekas iš filosofijos istorikų nenurodo, koks likimas jį ištiko. Apie Plotino išvaizdą bežinome tik tiek, kad ji buvusi pilna meilaus žmoniškumo. Jam kalbant, iš jo veido gausiai sruvenusi kažin kokia neįspėjama šviesybė, ir tame dvasios pakilime, šiaipjau būdamas neįstabus, tik be galo simpatingas, jis atrodydavęs net gražus.

Tas iš jo spinduliuojąs žmoniškumas buvęs visų jaučiamas, ir jį mėgę visokios padėties Romos gyventojai, kas tik jį bepažinę. Nors į daugybę ginčų buvęs kviečiamas tarpininku, tačiau nė vienas iš valstybės vyrų nepasidaręs jo priešu, neskaitant idėjinių priešų,

kurių niekas iš dvasine veikla pasireiškusiųjų neišvengia. Vienas iš tokių Plotino priešų yra minimas Olimpijas iš Aleksandrijos, neilgą laiką drauge su juo klausęs Ammonijaus paskaitų. Tasai žmogus bandęs griebtis net magiškų priemonių, norėdamas Plotinui pakenkti. Bet šis pasižymėjęs tokia milžiniška sielos galia, kad siunčiamus jam antgamtinius smūgius mokėjęs sugrąžinti jųjų autoriui, ir galėjęs dvasioje regėti, kokių tatai duoda rezultatų. Su tokia nuostaba ir naivumu kalba apie šį vyrą Porfyrijus.

Ir senoji pagonių mistika, kaip ir krikščionybė, tikėjo, kad kiekvieną žmogų per visą jo gyvenimą lydi koks nematomas globėjas; graikai jį vadino *daimonu - dieveniu,* krikščionybė — angelu sargu, — nors kartu su pastaruoju dažnai aplink žmogų suka ir įžūlus kipšas. Pagonybė irgi savo dievenius rūšiavo: vieni jų buvo aukšto, grynai dieviško rango ir apie save bylojo vaiskiomis moralinėmis direktyvomis — kaip, va, Sokrato *daimonion,* kurio perspėjamieji nurodymai (bet niekados ne pozityvūs raginimai į ką nors) buvo tolygūs sąžinės balsui; kiti gi — paprasti nešvankūs velniūkščiai, — *daimonioi ti;* jie lenkę žmogų į savanaudiškus darbus. Apie Plotiną yra užrašytas toks epizodas. Vieną kartą atvykęs į Romą kažin koks egiptiečių kunigas. Gavęs pažinti Plotiną, įsigeidęs išbandyti šiojo sielos galybę. Tam tikslui pasikvietęs Plotiną į Izidos šventovę — tą vienintelę egiptiečiui „švarią" vietą Romoje — ir paprašęs, kad šis iššauktų savo dievenį. Plotinas sutikęs. Išvydęs negirdėto skaistumo reginį, kunigas sušukęs: „Palaimintas esi, turėdamas dievą [savo] daimonu, o ne kokį žemojo padaro dievenį!" To įvykio paskatintas, Plotinas vėliau parašęs ir atskirą traktatą *Apie mus sergstintį dievenį,* kuriame jisai stengiasi parodyti, kodėl tie „sargai" nevienodo dieviškumo. Kai vėl Amelijus — buvęs nemažas pagoniškas davatka, gebėjęs kiekvieną jauną mėnesį ir šiaip kulto švenčių dienomis kreiptis į dievus ir aukoti — vieną dieną ėmęs kviesti į tas apeigas ir Plotiną, šis griežtai atsakęs: „Anie tegu pas mane ateina, ne aš pas juos". Niekas iš jo mokinių tuomet nesupratę, nei klausti išdrįsę — net apsukrusis Porfyrijus, — ką galėtų reikšti tie išdidūs žodžiai dievų adresu. Jo didis ir įžvalgus protas bodėjosi žemu politeistiniu ritualu.

Pažymėtina tai, kad Plotinas visuomet savyje išsaugojo griežčiausią mokslininko taktą ir blaivumą: jis pats savo raštuose nė vienu žodžiu neprasitaria apie jokius antgamtinius savo patyrimus: ekstatiškas vizijas bei šiaip mistifikacijas.

Anos su legendiniu atskambiu žinios parodo, kokia nusistebėjimo aureolė gaubė Plotino asmenybę dar jam gyvam tebesant.

Bet yra ir kiekvienam suprantamų liudijimų, iš kurių matyti, koks Plotinas buvo puikus psichologas. Sakoma, jog daugelis jį pažinojusių aristokratų, nusimanydami nebeilgai gyvensią, pavesdavę savo vaikus ir turtus jam globoti, tardami jį esant „šventą ir dievišką saugotoją". Ir Plotino namai visados būdavę „pilni jaunikaičių ir mergaičių". Betgi jis sugebėdavęs vienu metu doroti abstrakčiausias problemas ir giliausiai įsijausti į kiekvieną atskirą sielą; be to, būti rūpestingu sąskaitybininku, valdant auklėtinių turtus ir renkant jiems pajamas. Iš kiekvieno tų savo auklėtinių elgesio mokėdavęs įspėti, koks kurio bus likimas. Ir jo pranašavimai visi pasitvirtindavę. Niekuomet jam nestigdavę kiekvienai situacijai deramų patarimų bei paguodos. Taip vieną dieną priėjęs prie Porfyrijaus ir pasakęs, kad pastarasis esąs pasidavęs liguistai — melancholiškai — psichinei būsenai, kuri stumianti jį į nusižudymą. Porfyrijus prisipažįsta tokių minčių tikrai turėjęs. Kad šis galėtų prasiblaivyti, Plotinas pataręs aplinką pakeisti — kur nors toliau iškeliauti. Porfyrijus paklausęs ir leidęsis į Siciliją. Patarimas padėjęs, bet užtat savo mokytojo daugiau nebematęs. Anas vienu žvilgsniu iki gelmių apimdavęs kiekvieno sielą, įspėdamas visas nedorybes bei slaptus ketinimus.

Savo mokinių tarpe Plotinas turėjo įvairiausio luomo bei verslo žmonių: gydytojų, advokatų, aukšto laipsnio valstybės vyrų bei įžymių moterų. Iš jo atidžių klausytojų paminėtini net keli senatoriai: Marcellus Oroncijus, Sabinillas ir Rogacijanas. Dideli jo mokslo entuziastai buvo pats imperatorius Gallijenas ir jo žmona Salonina. Pasinaudodamas imperatoriaus palankumu, Plotinas buvo jau jį prikalbinęs atstatyti kažin kokį sugriautą Kampanijos miestą — spėjama: Herkulaną ar Pompėjų — ir leisti jam su visa apylinke tvarkytis pagal Platono suprojektuotus įstatymus; tenai ir pats Plotinas su savo mokiniais ketino persikelti. Tačiau atsirado rūmuose šiam projektui priešingų žmonių. Gallijenas buvo atkalbėtas. Taip ir nebeteko atkurti miesto, Platono garbei turėjusio vadintis Platonopoliu.

Iš grynajam mokslui atsidavusiųjų Plotino mokinių bene visų gabiausias buvo Porfyrijus — finikietis iš Tiro, savo tėvų kalboj vadintas Melku, t. y. „Karalium". Jis gimė 232 ar 233 m. po Kr. ir mirė ketvirtojo amžiaus pradžioj — Sicilijoj. Porfyrijus su Plotinu bendravo vos šešerius metus, bet įsigijo labai didelį savo mokytojo pasitikėjimą. Jis buvo kaip ir testamentu įgaliotas sutvarkyti mokytojo raštus. Porfyrijus pasižymėjo ne tik filosofijos srityje, bet taip pat nemažai rašė ir apie religiją, kulto dalykus, matematiką, muziką (imamą plačia prasme), gramatiką, istoriją, retoriką ir astrologiją.

Buvo garsus, visų pirma, kaip komentatorius, aiškinęs ne tik Plotino, bet ir Platono, Aristotelio bei Teofrasto veikalus. Pasaulinio garso Porfyrijus įgavo logikos srity. Aristotelio loginiais tyrinėjimais pasiremdamas, jis parašė logikos įvadą, vardu *Eisagogé*. Šis veikalas savo keliu buvo daugelio komentuotas, ir juo, kaip pagrindiniu logikos vadovėliu, naudotasi ne tik senovėje, bet ir viduramžiais; buvo išverstas į lotynų, arabų ir armėnų kalbas. Savo raštais Porfyrijus aktyviai pasireiškė ir prieš krikščionybę, griaudamas Jėzaus dievystės idėją ir įrodinėdamas Senojo Testamento (pav., Danieliaus) pranašysčių netikrumą. Jis savo dideliais filologiniais sugebėjimais dėjo, tam tikrais atvejais, pirmuosius pamatus net būsimajai naujųjų amžių Šv. Rašto kritikai.

Kitas nedaug mažesnės reikšmės Plotino mokinys buvo jau minėtasis etruskas Amelijus Gentilijanas, atvykęs į Romą apie 246 m. ir su Plotinu bendravęs bent 24 metus. Porfyrijus jį vadina nuostabiai darbščiu vyru; jisai užrašinėjęs savo mokytojo paskaitas, iš kurių sudaręs visą 100 knygų; komentavęs Platoną; turėjęs beveik visus ištisai persirašęs Numenijaus raštus. Bet pasireiškęs ir originaliais savo darbais. Labiausiai pažymėtina tai, kad Amelijus nebesitenkino trimis Plotino skelbtosiomis Absoliuto hipostazėmis, tariant, trimis pagrindiniais jo pasireiškimo būdais. Antrojoj hipostazėj — dieviškajame Intelekte - Aumenyje — jis įžvelgė vėl tris hipostazes. Anas Aumuo esąs trejopas Demiurgas, arba jame esą trys atskiri „karaliai", kurių antrasis dalyvauja tikrajame pirmojo būvyje, o tretysis — antrojo būvy dalyvauja ir regi pirmąjį. Su Amelijum ir prasideda genialiosios Plotino sistemos irimas; ištikimiausias jojo mokinys nužengė pirmąjį žingsnį į jos sunaikinimą. —

Plotino raštuose atsispindi jo didelė erudicija. Jis gerai pažinojo visas graikų filosofijos mokyklas. Taip pat nebuvo jam nepažįstama nė viena matematikos teorema, nei mechanikos, optikos bei muzikos teorijos taisyklė. Iš esmės perkurdamas Platono mąstymo sistemą, Plotinas į savo naująjį kūrinį mokamai įderino kai kuriuos labai svarbius Aristotelio metafizikos elementus ir kai ką iš pitagoriečių bei orfikų pažiūrų, pavyzdžiui, žmogaus sielos daugiakarčio įsikūnijimo teoriją, kurią jis daug rimčiau pagrindė, negu Platonas; iš Plotino aną teoriją perėmė Giordano Bruno, Lessingas, Goethe ir įvairūs naujųjų laikų mistiniai sąjūdžiai.

Penkiasdešimt keturis Plotino parašytus traktatus Porfyrijus suskirstė į šešias grupes, kiekvienai skirdamas po devynis traktatus. Devyni graikiškai vadinasi *ennea*; iš čia ir viso rinkinio antraštė —

Enneados, tai yra *Devynetukės.* Ir šešetas, ir devynetas anuomet laikyta šventais skaičiais, todėl Porfyrijus džiaugiasi turėdamas visus galimumus tokiai laimingai kombinacijai. Grupuodamas pagrindan dėjo ne parašymo laiką, bet turinį. Pats Plotinas savo straipsnius paliko net be antraščių; jis tik rašė. O rašė ypatingu būdu. Kiekvieną dorojamąją temą mokėjo taip tiksliai apmąstyti, kad, sėdęs rašyti, pylė iš galvos tartum srovę vandens — be mažiausio sutrikimo, lyg iš jau esamos knygos nurašydamas. Įdomiausia tai, kad galėjo vienkart ir su kuo apie painius reikalus kalbėti, ir su sau įprastu mąstymo sklandumu rašyti. „Jis vienu metu buvo pats su savimi ir su kitais; jo atidumas sau pačiam niekuomet nepasiliovė, nebent miegant, o [kartais] ir tatai [atseit, miegą] nubaidydavo nepakankamas maitinimasis — dažnai būdavo neparagavęs duonos — ir jo visiškas pasinėrimas mąstyme" (Porphyrius, De vita Plotini, 8, 47). —

Plotino sistema žlugo tik kaip sistema; kaip problemų versmė ji tvėrė ilgus amžius, kerėdama visas į gyvatos gelmes palinkusias sielas. Plotinas visados padėdavo surasti tinkamą žodį „visiems tiems [mąstytojams bei tyrinėtojams], kurie turėjo duoti daugiau ko, negu empirinis pasaulis jiems teikė medžiagos" (Fr. Koch).

Vienas iš rimčiausiųjų pastarųjų dešimtmečių filosofų, Rudolfas Euckenas — veikale *Didžiųjų Mąstytojų Gyvenžiūros* (1919 m.) — Plotino reikšmę taip įvertina: Jis „ne tik atbaigė senovę ir iš vidaus ją suardė, ne tik senajai krikščionybei [jos] pasaulėvaizdį padėjo praplėsti [, bet] ir viduramžiams, nors ir per daugelį tarpininkų, [iš jo išėjo] gryno vidujiškumo posrovė visiems jų [t. y. viduramžių] išpažinimams pagilinti. [Plotino] idėjos net ir renesanso gyvenimui būtinai padėjo pakilti; lygia dalia ir naujovinis mąstymas bei kūryba yra jam daug kuo skalni: prisiminkim tik Goethę ir Schellingą. Taip Plotino įtaka veikė per visus amžius. Būdamas tikrai originalus mąstytojas, jis dar ir šiandien nėra išsibaigęs, — dar vis sugeba teikti vertingų paskatinimų".



Amžinasis viso ko Pradas, arba Absoliutas, Plotinui yra *Vienis* (Ἕν) Iš Jo yra gimusi būtis. Jo vidaus turinio ir pilnatvės žmogaus protas nestengia apimti. Ir nėra jokios sąvokos Jam išsakyti. Bet ir Vieniu Jis laikytinas ne matematine prasme, o tik ta, kad Jame pražūva bet koks daugis bei ko nors atskira apsprendžiamumas. Jis yra „vienas" kažkas, kurį tegalima tik neigiamai aptarti, nusakant, kas Jis nėra — panašiai, kaip indų Nirvaną, kuri išslysta iš kiekvienos pro-

tinės apybrėžos. Apie Vienį kalbant, negalima pasakyti net kad Jis, mums pažįstama buvimo prasme, *yra*. Jis — aukštesnis ir pagrindinesnis už būtį, ne tik už formą, erdvę ir laiką. Nėra Jis nė mąstymas, nes Jame nėra skirtumo tarp to, kas mąstytų ir kas būtų mąstoma — tarp subjekto ir objekto; nėra nė savimonė, savižina. Jis yra anapus viso šito — yra neišmąstomas, absoliutus stebuklas.

Tačiau tas viso ko Turėtojas ir Nešiotojas ir viso ko Pirmasis yra nelygstamas (absoliutus) *Gėris*, nes yra „nepavydus": nori savo pilnatvę turėti ne tik sau vienam, bet ir kam kitam; Jis — visų gėrių pradžia, paties gėrio bedugnė. Vadinasi, Jis savy turimą jėgos ir galimybių gausą išskleidžia, leisdamas iš savęs išriedėti ir tapti net pačiam *buvimui*. Bet negalima sakyti, kad, štai, tam tikru metu pradėjo visa kas iš Jo gimti, išeiti — emanuoti. Nuo amžių iš Jo teka neišmatuojama turinio gausybė, tarsi kokie syvai per kraštus iš perkupinto indo.

Vienyje „nubudusi" būtis ima mąstyti ir pati save apspręsti. O toji būtis yra mąstymas, arba *Aumuo* (Intelektas — Νοῦς)[35]; jis yra ir šio mąstymo subjektas ir objektas — atseit, Aumuo - Intelektas mąsto pats save. Jis yra tikroji būtis, o kartu ir nelygstama tiesa.

Bet visą savo jėgą Aumuo gauna iš Vienio, kurio jis yra tik visagalis veiklumas ir galimumas. O tas realumu tapęs galimumas konkretizuojasi idėjomis, kurios gyvena Aumenyje — antrojoj hipostazėj (pirmoji yra Vienis).

Tačiau Plotino idėjos skiriasi nuo Platono idėjų tuo, kad jos nėra statiškos, bet dinamiškos. Jos neegzistuoja pastovioje rimtyje savarankiškai, kaip platoniškosios, bet kiekviena jų tveria tol, kol Aumens yra mąstoma — lygiai, kaip ir žmogaus mintys. Todėl Aumuo nėra mechaniška idėjų suma, bet jųjų spontaniškas gamintojas. Jis yra jas aprėpianti ir viršijanti visybė. Ir šios, kaip ir Platono, idėjos yra visų daiktų pirmavaizdžiai.

Vienio ir Aumens skirtumui pavaizduoti Plotinas naudojasi ugnies prilyginimu. Ugnis, aiškina jis, turi savo esminę šilumą, arba energiją, kuri niekuomet už jos ribų neišeina. Bet juk ugnis šildo ir aplinkui esančius daiktus; ši energija nėra pati ugnies esmė, ji jau visai kas kita, tačiau kartu ir jėga, kurios buvimo sąlyga yra ugnis. Vienis, tai lyg ta ugnies esminė šiluma, kuri jos ribose pasilieka, o Aumuo - Intelektas — Νοῦς, — daiktus šildančioji energija. Aumuo yra ne Vienio esmė, bet iš jo išeinanti ir apie Jį besitelkianti galybė.

Kaip kad iš Vienio — amžinatvės būdu — gimsta Aumuo, taip pat iš šiojo gimsta trečioji buvimo lytis, arba hipostazė — *Visatos Siela* (ψυχή τόν πατος). Ji yra absoliučiojo Aumens tarsi išorinis pasireiškimas. Mąsto ir ši Siela, bet ne idėjomis, kaip Aumuo, o šiek tiek žemesnėmis kūrybinėmis „mintimis" ar „sąvokomis", kurias Plotinas vadina λόγοι. Tie logai yra lyg idėjų atšvaitai; pagal juos jau kuriami jusliniai daiktai.

Visatos Siela turi tarsi du veidu, kurių vienas yra atgręžtas į dieviškojo Aumens pasaulį — idėjas; antruoju ji žvelgia į kūninius daiktus.

Žemyn atgręžtoji Visatos Sielos veikla yra jau akla, nesąmoninga energija, kuri, juslinių daiktų daugove apsigaubusi, dirba gamtos kuriamąjį darbą. Tad gamta — ne kas kita, kaip Visatos Sielos „tamsioji" pusė. Toji Siela visoje savo pilnatvėje yra drauge ir Visatos Protas, arba Apvaizda.

Žemiausias visų daiktų emanacijos (išriedėjimo) laipsnis yra *pirminė materija,* kuri Plotino, kaip ir Aristotelio, nuomone, pati viena neturi jokių savybių. Ji yra dieviškos šviesos kraštutinė riba — begalinė tamsybė, pirminio pikto versmė, nes didžiausias tobulumo tarpas skiria ją nuo Vienio. Iš šios mums neįsivaizduojamos pragarmių substancijos, primaišius į ją bent kiek šviesos, sukuriama regimoji gamta, kuri yra Visatos Sielos „kūnas".

Kiek gamtoje yra įmaišyta Dievybės spindulių, tiek joje yra grožio. Ši šviesioji dalis nenurimsta, ji pasinešusi grįžti į savo šaltinį. Panašiai, kaip ir apaštalas Paulius, Plotinas moko, kad gamta yra pripildyta paslaptingo nerimasčio; joje kažkas trokšta išsivaduoti. Iš tų jos ilgesio regėjimų — iš tamsoje pagramzdintų dieviškųjų pirmavaizdžių — gimsta jos puikūs kūriniai. Gamta, pasak Plotiną, yra visą laiką tokio regėjimo, arba žiūros (θεωρία), užimta. „Gamta kuria, kad regėtų, o regėdama kuria"[36]. Pažymėtina, kad tie regėjimai tuojau virsta *daiktais.*

Bet gamtos „regėjimai" (žiūros) tėra tik sapno vaizdai, lyginant juos su tuo, ką ir kaip regi dvasinės esybės, atseit, ir žmogus. Tokio pat neišaiškinamo ilgesio skatinamas prasimano ir jis kurti, tačiau kuria daug sąmoningiau, negu gamta.

Trys yra keliai, vedą žmogų į nusimedžiaginimą ir atsikratymą nuo pikto: tai *meilė, menas ir filosofija.* Kiekvienu jų einant susidievinama *ekstazėje.* Lengviausia „apsivalyti" tiems, kurie iš prigimties jautrūs ir gabūs grožio dalykams. Dieviškąja meile užsidegę, jie savo šventajame pamišime gali pasiekti net Vienio gelmes. Per savo gy-

venimą Plotinas — jo mokinio Porfyrijaus liudijimu — keturis kartus buvęs dvasios taip pagautas, kad galėjęs aiškiai apžvelgti visą dieviškojo pasaulio gražumą.

Plotino nuomone, tikrajam menui rūpi daugiau dvasios, negu kūno grožybės. Jis veda tiesiai į religiją.

Estetinės jo pažiūros taip labai su jo metafizika supintos, kad sunku jas vienas atskirai atpasakoti. Visa jo filosofija yra griežtai ir tiksliai mąstančio asketo filosofija; tokia pat asketiška yra ir estetika.

Tačiau Plotinas buvo pirmas iš senovės mąstytojų, visiškai aiškiai supratęs ir pabrėžęs estetinės problemos savarankiškumą. Jis griežtai atriboja vieną grožio momentą nuo kito. Atskirai aptaria kūno ir sielos grožį, taip pat gamtos ir meno grožį. Kalba net apie žmonių skonių ir požiūrių skirtingumą, kas, žinoma, leidžia atsirasti ir skirtingiems meno stiliams. Paties Plotino žodžiais: „Juk ne visiems tas pats [daiktas] daro tą patį įspūdį, bet vienam vienokį, kitam kitokį. Taip, va, Helenos gražumas Parį vienaip magino, gi Idomenėjas ne tą pat patyrė" (Enneados, III, 3, c. 5). Skoniu ir požiūriais žmonės skiriasi dėl to, kad jie nevienodai supranta ir vykdo Apvaizdos planą — nevienodai jam yra jautrūs.

Plotinas menui duoda daug daugiau laisvės, negu jo filosofinis protėvis Platonas. Jis nebenorėtų varžyti poetų jokiomis kūrybos normomis. Nors šio klausimo specialiai niekur nėra nagrinėjęs, tačiau tam tikras nusistatymas yra aiškiai matyti iš garsiojo jo prilyginimo, kuriame Plotinas, aiškindamas Apvaizdos planą ir jame skiriamą vietą piktybei, randa, kad Absoliutas (Dievas) panašus į poetą, mokantį gražiai ir vertingai tame pačiame veikale naudotis kilniais ir niekšingais personažais. Nesąmonė būtų peikti dėl to autorių ir kaltinti jį nusižengus gėriui. Nes lygiai toks, — kaip jau manė ir Platonas, — priešingumais paremtas charakterių įvairumas gali stipriau iškelti pagrindinį poeto kėslą, išryškinti ir pasvarbinti jo ginamuosius gėrius ir net patį veikalą papuošti. Tegu anas kuria, kaip jo meno prigimtis reikalauja, ir tegu įsiveda kokių tik jam prireikia elementų — kad tik gerai juos derintų, atsižvelgdamas į savo *vidujinę formą*, arba *idėją*.

Iš to vėl matyti, jog menas, Plotino akimis žiūrint, nesiremia kokiu objektyviu, pačiame veikale glūdinčiu estetiniu principu. Ne, kūrinį apsprendžia psichologinis veiksnys — menininke besireiškianti *vidujinė forma*. Meno veikalas turi tiek estetinės vertės, kiek jis yra šios formos, arba idėjos, kopija. Vadinasi, Plotinas savo estetikoj pa-

brėžia idėjos imanentumą mąstančiai dvasiai ir jos normatyvią reikšmę meno kūrybai.

Savo estetikos principą Plotinas taip paaiškina. Palygink, sako, du akmens gabalu: vieną kuriančios žmogaus rankos visai nepaliestą, antrą į kokio dievo, žmogaus, gracijos ar mūzos biustą suformuotą; jei čia bus vaizduojamas žmogus, tai kad būtų ne šis ar anas žmogus, bet toks, kokį jį, atskirus gražumus atrinkę, suvienysim tam tikrame pavidale. Šis gabalas gražus ne dėl to, kad jis akmuo, bet dėl to, kad menas jam davė idėją. O ši eina iš vidaus. Dailiškai padarytas daiktas gali būti gražesnis net už natūralų, jei jame bus tobulai įkūnyta idėja. Klydo Platonas, pasmerkdamas meną dėl to, kad jis pamėgdžiojąs gamtą. Argi ir gamta nepamėgdžioja idėjų! Menas juk nesitenkina paprastu pamėgdžiojimu to, ką akys mato, bet stengiasi prisigauti prie tų šaltinių, arba idėjų, iš kurių ir pati gamta imasi. Tatai parodo, kad menas yra ir turi būti laisvas: juk jis grožio įdeda ten, kur jo stinga. Antai, Feidijas sukūrė savo Dzeuso statulą ne dėl to, kad jis tą dievą kur nors matė, ir ne tokį jį atvaizdavo, kokį, sakytume, regėjo, bet tokį, koks Dzeusas *atrodytų*, jei jį mirtingųjų akys pamatytų. Natūraliųjų daiktų gražumas atskleidžia tą žmogaus viduje glūdintį pirmapradį tipą, pagal kurį yra sukurtas visas gamtoj esąs grožis.

Juslinio pasaulio grožis yra visų nesavarankiškiausias, mat, jis visas pasiskolintas iš idėjų. Jau daug savaimingiau gražios yra dorybės ir šiaip visos dvasinės apraiškos bei jomis pasipuošusi siela. Bet ir už sielos grožį viršesnis yra Aumens grožis. Vis dėlto ir jis dar ne aukščiausias. Už absoliutųjį Aumenį dar gražesnis yra Vienis. Jame grožis yra susiliejęs su *gėriu*, kurį Plotinas laiko ne aukščiausia moraline vertybe, bet aplamai — *visų vertybių vertybe*. Iš to matyti, jog negali būti nė atskiros grožio idėjos, kaip Platonui; nes Plotino koncepcijoj pats visų gražumų šaltinis yra anapus idėjų — *Vienyje*.

Vienas iš dviejų pagrindinių Plotino straipsnių, aiškinančių jo estetines pažiūras, yra šiame leidinyje dedamasis — *Apie Grožį*. Šitokios yra to traktato pagrindinės mintys.

1. Visų akis ir ausis patraukiančiųjų dalykų gražumas yra iš aukštesnio pasaulio, jis neglūdi pačioj tų dalykų prigimty; „kūnu būti yra skirtina nuo gražiam būti". Taip pat ir proporcingam būti — visai kas kita, negu gražiam būti. Nes daikto proporcingumas paremtas sudėtingumu; o gražūs gali būti ne tik sudėtingi daiktai — dėl savo proporcingumo, — bet ir vientisi, pavyzdžiui, spalvos, saulės šviesa, atskiri muzikos tonai. Proporcingumu besiremiančią grožio teoriją, Plotino nuomone, griauna ir tam tikrų verslų, minčių, mokslo pažinčių, įstaty-

mų, teoremų, dorybių ir galop dieviškojo Aumens gražumas; nes tuos dalykus suskaldyti į dalis — proporcingumo ir grožio beieškant, — būtų tikra nesąmonė.

2. Kurdama kūnus iš nesutvarkytos pirminės materijos, Visatos Siela juos pavidalina savo mąstymo formomis, arba sąvokinėmis lytimis; jas Plotinas vadina *logoi*. Šios mąstymo lytys yra tarsi šiek tiek pritemusios idėjos, kuriomis mąsto dieviškasis Aumuo. Visatos Siela idėjų turinį „atmąsto", paversdama jį savo „logais", tariant, sąvokinėmis lytimis. Šios lytys savo ruožtu iš tamsios pirminės medžiagos formuoja kūnus. Bet pavidalinimo aktu materija nenustoja savo prigimties; ji tik tampa „peršviesta". Įgavęs grožio ir gėrio šviesos, kūnas per „iš dievų einančią" sąvokinę lytį „dalyvauja" atitinkamoj idėjoj. Kiek kūno nebaigia apvaldyti tos aukštosios jėgos, tiek jis lieka iš dieviškojo mąstymo — tad ir iš grožio — išskirtas ir bjaurus. Gi žmogaus siela, pati būdama dieviškos kilmės, iš pat pirmo žvilgsnio nudžiunga, pažinusi tai, kas ją sudominusiame kūne yra jai ir amžinajam grožiui gimininga; daikto gražumas ją patraukia, o jai iš esmės svetimas bjaurumas — atstumia.

3. Idėja ne tik sutvarko, sukibdo kūnus „į užbaigtą ir darnią visybę" ir pertiekia toms visybėms bei vientisiems daiktams grožį, bet ji sielai yra ir grožio matas — kanonas, arba norma, nurodanti jai, „kaip kas turi būti". O grožiui suvokti yra dvi galios: 1) sielos nemirtingoji dalis, „kuri yra aukščiausias sprendėjas savo daiktų srityje", ir 2) jos „likusioji dalis" — juslinis suvokimas. Šis, gavęs pamatyti idėją, kuriai skirta nugalėti kūnuose esantį aforminį (beformiškumo) pradą, suglaudžia į vieną vaidinį tai, „kas kūno apraiškoje daugeriopa", ir iškelia, t. y. išskiria šį vaidinį iš visos aplinkos, įveda jį į sielos „nedalomąjį vidų" bei paduoda tam vidui „tatai kaip kažką, kas su juo derinasi, jam tinka ir yra miela" — gražu, skoninga. — Dieviškojo Aumens pasaulyje idėjos yra bendros: kiekviena iš jų atstoja tam tikrą daiktų grupę ar klasę. Tik žmogui pagal savo sumanymus išorinę medžiagą begrupuojant, pavyzdžiui, namus bestatant, savaime būtinai išsikristalizuoja ir individuali, štai, šių namų idėja. Tai va kokiu būdu gali daikte ar kūne esąs „grožis sutikti su už jį ankstyvesniu ar aukštesniu grožiu" — su *„vidujine idėja"*. Tuo pačiu būdu ir jaunuolio veide sušvitę *„dorybės pėdsakai"*, kuriais grožisi koks taurus vyras, „sutinka su tuo, kas viduje tikra" (su *pačia dorybe)*.

4. Spalvų gražumu tarsi triumfuoja „nekūniška šviesa" (spalvos idėja), kuri — pasinaudodama *sąvokinė lytimi*, tariant, *forma, pavidalu* — įveikia medžiagos tamsumą. Iš visų regimųjų daiktų — tik

ugniai spalva iš prigimties („iš pat pradžių") tepriklauso; ji — visų tauriausias kūnas ir savo sąranga artimiausias idėjai. Kitų kūnų sąvokinė lytis (logos) taip gerai neįveikia, ir todėl jie nėra visiškai gražūs, „nes nepilnai tedalyvauja spalvos idėjoj". — Ir tonų srityje „nejuslinės harmonijos" įgrožina juslines ir „leidžia sielai suvokti" jų „išvaizdos žavumą". Aplamai, visos grožio lytys yra „iš aukštesniojo pasaulio išklydę ir į medžiagą nusileidę [idėjų] atvaizdai bei šešėliai".

5. Juslinis grožis tėra nepilnas ir nesavarankiškas. Didesnis už jį yra mokslų, dailiškųjų verslų ir dorybių grožis; „o viršum viso to šviečia dieviškasis Aumuo". Tačiau toms grožybėms pažinti reikia aukštesnės juslės, kuri mokėtų prisiliesti „prie to, kas tikra". Tik taip tebus galima pačiomis grožio versmėmis „džiaugtis, žavėtis ir sukrėstam būti".

6. Estetinis aktas nėra rami kontempliacija, bet audringas veržimasis į pirminį grožį. „Sumišimas, smagus sukrėtimas, ilgesys, meilė, džiugus drebulys, — štai jausmai, kuriuos turi sukelti bet koks grožis. Net ir turint prieš akis tai, kas neregima, galima juos patirti". Visų geriausiai šį didžios vertės subjektyvų grožio įspūdį pažįsta tie, kurie atsirėmę į patį būties pagrindą, — tie, „kurie ir ką nejusliška myli".

7. Siela iš prigimties yra graži, todėl ir gali spinduliuoti dorybėmis. Kadangi visa pikta eina iš materijos tamsybių, ir siela susiteršia tik, kai „per glaudžiai bendrauja su kūnu" ir džiuginasi neskaisčiais mogiais, tai prilipusį bjaurumą gali „nuplauti", ir taps vėl, kokia iš pradžių buvo. Aukštesniąja jusle gali naudotis tik išmintinga ir apsivaliusi siela. Vien tokia būdama, ji tegali pakilti „į Aumens sritį", kur tampa „dar gražesnė".

8. „Tikroji būtis yra grožis, o priešingas pradas — bjaurumas"; pastarasis „yra ir pirminis blogis". Visų daiktų „aukštesnioji prigimtis" nori *gražėti;* nes grožis yra iš Dievo (Vienio). Iš čia ir „Aumuo tiesiog gauna grožį, o jo dėka siela tampa graži". Būdama „grožio dalis", siela šios savo gėrybės suteikia poelgiams bei verslams ir galop kūnams — „kiek visa tai gali grožy dalyvauti".

9. Plotinas tiki žmogaus sielą daug kartų įsikūnijant. Pirmojoj savo kelionės daly ji kaskart vis tvirčiau susigyvenanti su kūno reikalais, su jais lyg užsižaidžianti, pamiršdama savo dievišką kilmę. Ilgainiui, gerai prisikentusi ir daug patyrusi, ji imanti panūsti savo tikrosios tėvynės. Tuomet prasideda antroji kelio dalis — „atsikūnijimas" ir grįžimas į Dievą. Sielai akis čia atveria grožis; „mūsų siekimai nukreipti į jį todėl, kad tai [kartu ir] gėris. Mes pasiekiame jį, atsi-

gręždami bei kopdami aukštyn ir nusimesdami apdarą, kuriuo nusileisdami buvome apsirengę".

10. Visų aukščiausią estetinį mogį — palaimingumą — teikia „Viršiausiojo", Vienio, arba Dievo regėjimas — grožėjimasis Tuo, „kurs visus daiktus aprūpina ir juos apdovanoja, pats gi savyje rimdamas ir savo keliu nieko negaudamas". Norint prie šio neaprašomo reginio prisigauti, reikia stengtis pro kūnų išorinį gražumą kaip nors prasismerkti, kad būtų galima suvokti, jog tai tik miražai. Kas bandytų šešėliškas šio pasaulio grožybes sugriebti, lyg kokias nekintamos vertės brangenybes, „tai tokiam atsitiktų taip, kaip tam [Narcizui], apie kurį, man rodos, apsako tam tikras mitas: šis vandeny pamatęs gražų paveikslą, norėjęs jį išsigriebti, bet pasinėręs srovės gelmėje ir dingęs".

11. Visi turi *vidujinę regą*, „tačiau nedaugelis ja tesinaudoja", nes nepažįsta jos stebuklų ir nėra prie jos pripratę. O pratintis reikia. Iš pradžių dera stebėti „gražiuosius verslus, paskum gražius veikalus — ne tuos, kuriuos sukuria menai, bet [gyvais doringumo pavyzdžiais] vyrai, kurie tauriais vadinami. Po to žvelk į sielas tų, kur anuos gražiuosius veikalus gamina".

12. *Vienio grožis*, būdamas aukštesnis net už grožį, sudėtą iš Aumens ir jo idėjų spindulių, yra iš Gėrio - Vienio išeinanti šviesa — Jį apsupanti aureolė. Tatai vėl parodo, kodėl negali būti atskiros grožio idėjos. — — —

Plotino reikšmė dvasinės kultūros istorijoj yra labai didelė. Stačiai neoplatonikais vadinami kai kurie Bažnyčios tėvai, pav., šv. Augustinas. Tik viduramžių laikais Plotino vardas buvo pamirštas. Jo teologija kad ir tebebuvo gyva, tačiau neteisingai ji būdavo priskiriama Aristoteliui — tam visagaliam ano meto autoritetui. Tik renesanso laikotarpy visa virto kitaip. Italijoj vėl atgyja platonizmas. Pats Florencijos platonikų mokyklos įsteigėjas, Marsilio Ficino, 1486 m. išverčia Plotino raštus *(Enneadas)* į lotynų kalbą. Žymų kūrybinį impulsą Plotinas yra davęs gangreit visai naujųjų amžių mistinei gamtos filosofijai, pradedant Giordano *Bruno* bei *Paracelsu* ir baigiant *Schellingu*, kurio „meno filosofija" yra kiaurai neoplatoniška. Per Kembridžo platonikų mokyklą neoplatonizmas 18 amžiuje neblogai įsitaiso Anglijoj. Čia į savo filosofines pažiūras jį įpynė George *Berkeley* (1685—1753 m.) ir ypač Anthony Ashley - Cooper *Shaftesbury* (1671 — 1713 m.). Pastarojo estetinė koncepcija labai artima Plotino koncepcijai. Shaftesbury nuomone, menininkas yra antras Kūrėjas, o meno veikalo gražumą nulemia jo *vidujinė forma*, tariant, Plotino *idėja*.

Ypatingai aktualus Plotinas pasidarė Vakarų Europoj romantizmo metu. Vokietijoj pirmas jį „atkasė" *Novalis*. Taip, romantizmo filosofo Schellingo žodžiais, — labai primenančiais savo tikrąjį šaltinį, Plotiną, — meno veikalas, nors būtų sukurtas iš gražiausių formų kombinacijos, tačiau jokiu gražumu dar nepasižymėtų, „nes tai, kuo veikalas, arba visybė, graži, nebegali būti forma. Tatai kažkas vertingesnis už formą — esmė, kažkas bendra, — tai žvilgsnis ir išraiška viduj glūdinčios Gamtos Dvasios" (iš: Fr. Kreis, žiūr. 15 psl.). O Goethe savo *Fauste* kalba apie Žemės Dvasią ir ją vadina „amžinos tiesos veidrodžiu". Dr. Fr. Kochas (veikale *Goethe und Plotin)*, suradęs glaudų Goethės idėjinį santykį su Plotinu, įrodė, kad Žemės Dvasia, — tai Plotino Visatos Siela. Ji yra tas didysis refraktorius, kuriame atsispindinčio Aumens ir jo idėjų gražumo gauna ir juslinis pasaulis. Regimoji gamta yra Visatos Sielos kūnas; todėl ši ir „Gamtos Dvasia".

Visai šellingiškai-plotiniškai samprotauja ir Goethės amžininkas, jo (savarankiškas) kūrybinis bendradarbis, Karolis Filypas Moritzas, kurio estetines pažiūras — dėl jų įspūdingumo ir reikšmingumo — kai kas deda greta Kanto pažiūrų. Moritzas taip prasitaria: „Todėl kiekviena graži visybė, išėjusi iš vaizduojančiojo menininko rankos, yra sumažintas atspaudas aukščiausiojo grožio didžiojoje gamtos visybėje, kuri [t. y. gamta] *tarpiškai,* vaizduojančio menininko ranka, sukuria dar ir tai, kas betarpiškai neįeina į jos didįjį planą" (Koch, G. u. Pl., 111 p.). Atsimintinas čia Plotino teigimas, kad menas duoda daugiau negu gamta; užtat jis ir nėra paprastas jos pamėgdžiojimas.

Plotiną primena ir Schilleris — jo mintis, kad grožis „apvalo" žmogų ir kad estetika yra tarsi etikos prieangis.

Nelaikydamas savarankišku išorinių formų gražumo, Plotinas įkūrė estetiką, kuriai visų pirma rūpi veikalo turinio įspūdingumas, ir ji iš jo stengiasi išgauti grožinių impresijų.

Tačiau, pripažįstant kokį nors santykį tarp meno veikalo vidujinio pamato ir jo išorinės formos — remiantis rimtais O. Walzelio ir Fr. Kocho tyrinėjimais — pastebėtina, kad, vis dėlto, Plotinas yra ir tikrasis *„organinės estetikos"* pranokėjas. Nes ir jo „vidujinė forma", ἔνδον εἶδος, yra ne kas kita, kaip menininko kūrybinė vizija — „visiškas nektaru girtumas", kai esi „uždegtas kokios dievybės: Apollono ar mūzos".

SCHILLERIS

1759. XI. 10. — 1805. V. 9

Savo mąstymo raidoj Schilleris, tas rimuojąs filosofas, praėjo tris periodus. *Pirmajame,* — tarp 1779 ir 1789 m., audringųjų jaunystės dramų metu, — jo proto penas buvo gana įvairus; kokią nors aiškiai vyraujančią įtaką konstatuoti sunku. Galima tik pasakyti, kad tuomet jis gilinosi į vadinamąjį anglų neoplatoniką Shaftesbury, kurio poveikiai jauname „veržlininke" pasiliko visam amžiui. Uoliai skaitė Rousseau, Lessingą, Garvę; pažino ir Leibnico bei Chr. Wolffo filosofiją. Tatai buvo ligi jį pakviečiant profesorium į Jeną, kur prasideda *antrasis* periodas, trukęs nuo 1790 iki 1794 metų. Dabar Schilleris suskato rūpintis savo filosofiją aiškiomis sąvokomis išreikšti. Dar apie 1787 metus susidūrė su Kanto filosofija, kuri iš pradžių, nepratusiam griežtai galvoti poetui, nepatiko; bet jau nuo 1791 metų rimtai jai atsidėjo (berods, paveiktas savo draugo Teodoro Körnerio ir filosofo kantisto Reinholdo). Šiame antrajame periode Schilleryje varžėsi dėl pirmenybės dvi tendencijos: mediciniškai natūralistinė *polinkių psichologija ir irracionalistinė idėjų metafizika,* kurias jis, kritiškai nagrinėdamas Kantą, geidė savyje suderinti. Kanto filosofijoj, kuri jam jau ėmė rodytis esanti vienintelė tikra filosofija, viename laiške Körneriui (iš 1793. II. 18). jis sakėsi įžvelgęs dvi pagrindines mintis: 1) teorinę, kuri esanti tokia: „Gamta yra



pajungta proto dėsniui" ir 2) praktinę: „Apsispręsk pats savaimai". Gamta esanti būtinybės dėsnis, o dorumas — laisvės dėsnis. Tai jau ir paties Schillerio interpretacija. Kriticizmo filosofoja besiremiant, jam *grožis* atrodė gimstąs iš gamtinio ir dorinio žaismo, darniai tiedviem pradam besijungiant; pav., grožis esąs *„laisvė juslinėje lytyje"*. Ir pagaliau *trečiajame periode,* trukusiame nuo 1794 m. iki pat mirties (1805 m.), Schilleris (bent laiške Goethei, rašytame 1794. X. 28.), jau atvirai sakėsi išpažįstąs „Kanto tikėjimą"; tasai „tikėjimas", kurį jis, Goethės liudijimu, „džiaugsmingai buvo prisiėmęs", nebeišduksėjo iš jo ir gyvenimo pabaigoj, sugrįžus vėl į draminę kūrybą.

Pastarasis Schillerio filosofijos tarpsnis (fazė) yra visų labiausiai subrendęs. Nors mąstymo sistemos jis ir nesukūrė, tačiau paliko aiškiai apmestą idealistinę pasaulėžiūrą, kurioj nagrinėjamas ir jojo santykis su pasauliu ir idėja, su gamta ir kultūra, su menu ir dorove ir pagaliau su gyvenimu ir forma. Todėl šią filosofiją galima drąsiai laikyti bandymu nubrėžti *kultūros filosofijos metmenis.*

Visas jo domesys buvo sudėtas į *etiką* ir *estetiką.*

Teisingai dažnas iš filosofijos ir literatūros istorikų pasako, kad Schilleris stengęsis Kanto imperatyvinę etiką savo estetine koncepcija sušvelninti. Šio teigimo nesugriauna nė kai kieno (pav., Vorländerio) nurodymas į tai, kad jis nemažiau griežtai, kaip ir Kantas, skyręs estetiką nuo etikos. Taip, 1798 m. Goethei rašo: „grynas, griežtas (rigoristiškas) tikrojo grožio siekimas reikalauja rigorizmo moralinėj būty".

Estetinių požiūriu, grynoji dorinė būtis mums apsireiškia dorinio kilnumo lytimi; ji gali ir turi tapti dorinio grožio būtimi. Tik estetiniu, bet ne moraliniu, keliu tėra galima priedermę praaugti, — šokant prie jos laisvai ir džiaugsmingai ir neleidžiant įsitempti jos imperatyvinei virvei.

Taip pat Schilleris, kaip ir Kantas, smerkia kiekvieną etiką, kuri siūlosi vykdoma už kokį nors malonų atlygį — šiame ar pomirtiniame gyvenime. Palaimos moralė tegalinti kilti iš geidulio trokštamo idealo, kurio ilgisi mumyse glūdįs gyvuliškumas. Žmogaus dorinė būtis (idealiai imant) esanti tiek autonominga, kad ji ir be džiuginančių pažadų iš šalies užtenkanti akstinų pati iš savęs.

Tačiau Schilleris, nors vienais jausmais pagrįsta etika ir nesikliovė, — nes, tokia būdama, ji galinti net savo pačios versmes užnuodyti, — vis dėlto, su nemažesniu apdairumu vengė ir kito kraštutinumo, grėsusio kaip tik iš Kanto pusės. Pastarasis, žinia, nuo priedermės toliausiai nuvijo *polinkį,* kaip palaimos viliūgą. Schilleriui gi

atrodo, kad *tik* priedermės smūgių terikiuojamas žmogus — jei toks kur nors gyventų — turėtų nejaukiai atrodyti, ir tokį kur nors pamačius, patartina lenktis jam iš kelio; nes neduok Dieve bent vieną valandėlę paspruktі jam nuo priedermės sieto: jis galėtų pavirsti nuožmiausiu baisuoliu — nes toks neturi širdies. Todėl kurdamas savo *gražios sielos* idealą, Schilleris mielai susigrąžino polinkį; taigi susitaikė su jusline prigimtimi, tikėdamasis iš jos puikios talkininkės. Juk polinkį lengva paversti linkimu į tai, kas gera ir dora. Jis sakė, kad tik filosofo galvoj žmogus tėra suskaldyta būtybė, gi iš prigimties jis yra ir turi likti vieningas asmuo. Tiesa, žmoguje galima įžiūrėti du pradu — dievišką ir gyvulišką. Bet pirmasis, kaip visu kuo pranašesnis, turi pastarąjį stengtis paskui save patraukti, o ne su juo vaidytis. Nukariautas priešas gali pasprukti, pasislėpti ir dar, keršydamas, tave pražudyti. Tik *susitaikytas* priešas tėra nuveiktas priešas; iš jo pusės esi saugus.

Gražioje sieloje puikiausiai sugyvena priedermė su polinkiu, juslingumas su protu. Visą tą darną kartu paėmus, galima ją pavadinti ir doriniu *grakštumu,* kurį dar atbaigia, papildo dorinis *orumas.* Ne vienas kitas gražios sielos charakterio bruožas ar atskiri jos poelgiai yra doringi ir gražūs, bet toks esti *visas* jos charakteris; joje tarpsta ne atskiros dorybės, bet dorybė aplamai.

Tik *pastovia prigimtimi* tapęs dorinis žmogaus apsisprendimas tegarantuoja jam tokią veiksenos ir gyvensenos laisvę, kurioje jam daugiau nebegrūmoja joks kategorinis imperatyvas; nes jis į kiekvieną moralinį gėrį tartum skriste skrenda, — jam tai taip lengva, taip savaime aišku ir taip žavinga! Jis juk nuoširdžiai reiškiasi visa savo nesuskaldyta prigimtimi.

Graži siela iš esmės yra jau kažkas estetiška — bent senąja, metafizine prasme. Todėl vargu bebūtų galima užginčyti, kad kaip tik *estetinis* Schillerio etikos prieskonis teikia jai švelnumo pirmenybę prieš Kanto etiką.

Tai, kuo Schilleris visų labiausiai sielojosi, buvo tikroji ir pilnutinė žmogaus asmens kultūra. Tiek, kiek žmogus, pagal savo vidaus pradą, yra pastovus, jis yra *asmuo,* o tiek, kiek jis nepaliaujamai kinta — *būsena.* Du yra pagrindiniu polinkiu, kuriuodu tarp savęs varžosi dėl žmogaus tobulumo net jo kintamojoje — „būsenos" — prigimtyje. Pirmasis yra jusliškai gyvybinis polinkis — instiktas. Šis žmogų apréžia laike ir stengiasi jį paversti materija. Antrasis — tai forminis polinkis. Tas traukia jį į laisvę, harmonina jo juslinės prigimties įvairovę ir pro

„būsenos" kintamybę padeda iškilti asmeniui ir paskum jam įsigalėti. Yra dar trečias — *žaisminis* polinkis. Jis suvienija abu anuodu, sutaikydamas „tapsmą su absoliučia būtimi". Žaisminis polinkis, būdamas vidurys tarp dviejų kraštutinumų — tarp gaivališkai juslinio instinkto ir iš protingosios žmogaus prigimties kilusio, įstatymus jam diktuojančio ir į „idėjinę vienovę" visa iškeliančio forminio polinkio — yra tai, ką, šių dienų kalba tariant, būtų galima vadinti *kūrybiniu polinkiu*. Žaisminis polinkis yra Schillerio estetikos kertinis akmuo. Bet jis lemiamą žodį taria ir apie žmogaus asmenybės vertę apskritai. „Žmogus žaidžia tik ten, kur jis yra pilna žodžio reikšme žmogus; o jis visiškai žmogus tėra tik ten, kur žaidžia".

Juslinio instinkto objektas yra gyvata, forminio polinkio objektas yra pavidalas, o žaisminio — „gyvas pavidalas", kuriame ir glūdi *grožis*. Jame yra objektyvuota „mūsų būsena ir mūsų veikla". Grožis yra tarpininkas tarp žmogaus juslinės prigimties ir jo dorinės būties; jame sutampa juslingumas ir protas. Grožis yra „dviejų pasaulių pilietis" — jusliniame gimęs, protiniame įsūnytas. Jis — žmogaus savarankiško gyvenimo išraiška — „laisvė juslinėje lytyje". Schilleris, sutartinai su Kantu, mano, jog estetinė juslė, ieškodama formoje „laisvo pasitenkinimo", žiūri į ją „nesuinteresuota".

Ryšium su „estetine jusle" Schilleris kalba apie *estetinę iliuziją*. Tačiau nei ji nepretenduojanti atstoti tikrovę, nei nenorinti, kad ją tikrovė atstotų.

Aiškindamas, kad žaismo akstinas yra biologinės prigimties, Schilleris kiek primena anglų pozityvistiškai evoliucionistinės linkmės filosofą Herbertą Spencerį (1820 — 1903 m.).

Su forminiu polinkiu žmogus susigyvena ne iš karto; ilgokus metus jame vyrauja vien gyvybinis instinktas. Šiuo metu žmogus dar telaikytinas individu. Ir tik įsisavinęs forminį pradą tampa asmeniu. Tebebūdamas juslinėj „būsenos" fazėj, jis visiškai yra priklausomas nuo gamtos galybės. Pasiekęs estetinį tarpsnį, jis išsineria iš po jos spaudimo, o jau visiškai ją užvaldo — būdamas moralinėj būsenoj. Estetinis pradas yra pusiaukelėj iš fizinės į moralinę būseną. Iš to matyti, koks svarbus dalykas žmogaus ir žmonijos kultūrėjimo kelyje yra estetinis auklėjimas. Žmogus turi išmokti savo juslinei prigimčiai — polinkiams — padiktuoti valios įstatymus. Jam reikia gudintis „tauriai geisti, kad nereikėtų kilniai norėti".

Kilnumo jausmai žmoguje pagrįsti baisaus objekto didingu grasymu mūsų fiziniam būviui — iš vienos pusės, ir protiniu nusimany-

mu, kad iš esmės esame nesunaikinami, taigi kad mes, kaip mąstančios esybės, prakylame savo fizinį likimą — iš antros. Šios rūšies kilnumo įspūdį Schilleris vadina *praktiniu kilnumu*. Bet yra dar ir *teorinis kilnumas*. Jis remiasi tuo, kad mūsų pažinimo galia, susidūrusi su begaliniais, jai neaprėpiamais objektais, pasijunta esanti bejėgė ir nustebintai išgąsdinta, tačiau vienkart ir atsigauna, nusimanydama, kad su negalėjimu aprėpti duotojo objekto pats mūsų sugebėjimas mąstyti nežūva; pamatome, jog esame nepriklausomi nuo šio begalinio vaidinio. Teorinį kilnumą „primena ramus vandenynas", gi praktinį — įaudrintas. Taip pat „milžiniškai aukštas bokštas ar kalnas gali atstoti pažinimo", arba teorinį kilnumą. O „mūsopi pasvirdamas", tas bokštas „taps jausenos", arba praktiniu kilnumu. Tuose abiejuose kilnumo įspūdžiuose bendra yra tai, „kad juodu kaip tik beprieštaraudamu mūsų būvio bei veikimo sąlygoms, iškelia mumyse galią, kurios nė viena iš tų sąlygų nesaisto; atseit, galią, kuri, viena vertus, leidžia mums mąstymu aprėpti daugiau, negu juslė suvokia, o antra, kad josios nepriklausomumui niekas negresia, jai gi reikštis joks smurtas nesutrukdo, nors juslinei jos draugei [juslinio atsparumo galiai] prieš baisiąją gamtos galybę teko sugniužti". Svarbesnis betgi yra praktinis kilnumas; nes „*baisus* objektas" — praktiniame kilnume — „mūsų juslinę prigimtį užninka smurtingiau, negu *begalinis*" — teoriniame. Nes juk „niekas žmogaus juslinės prigimties taip neliečia, kaip jos būvio rūpestis, ir jokia priklausomybė jos tiek neslėgia, kiek nusimanymas, kad jos buvimas priklauso nuo gamtos galybės. O nuo šios priklausomybės žmogus jaučiasi išsivaduojąs stebėdamas tai, kas praktiškai kilnu".

Kaip tik *tai* žmogaus dvasios laisvei iškelti tarnauja ir tragiškasai menas.

Tragedijos patetiškumas yra tiek estetiškas, kiek jis *kilnus*, bet nieku būdu ne tiek, kiek jis mus graudina; nes į graudumą dar yra įsipynęs ir malonumo jausmas.

Patetiškume skirtinos dviejų rūšių būsenos. Vienos yra tokios, kurios priklauso žmogui kaip juslinei būtybei ir kurios nepriklauso nuo jo valios, vadinasi, yra instinktyvios; tatai natūralus pajėgumas skausmą jausti. Kitos apraiškos yra tokios, kurias žmogaus valia įveikia ir už kurias jisai yra atsakingas. Pirmojo tipo būsenos parodo skausmo - kentėjimo esamumą; antrojo tipo — sulaiko, kad skausmas per stipriai ir per ryškiai nepasirodytų; iš šių būsenų buvimo mes sprendžiame, jog žmogus yra viršesnis už bet kokius savo kentėjimus. Ne kentėjimas žmogų rikiuoja ir šiaip ar taip jo pasielgimą nustato, bet

tik jojo valia. Tragedijoj juslę domina kentėjimas, o dvasią — žmogaus nepriklausomybė nuo kančios, jojo laisvė. Čia galima atskirti pasyvią ir aktyvią kilnumo lytis; pirmąją žymi *nusiteikimo* kilnumas, o antrąją — *veiksmo*.

Tačiau estetinis įvertinimas, kad ir būdamas nukreiptas į proto laisvę — vis dėlto yra nuo moralinio įvertinimo skirtingas ir nepriklausomas. Estetiniam įvertinimui nerūpi, ar ši laisvė tikrai bus sunaudota doriniams tikslams, ar ne; jis domisi tik pačiu tos laisvės *buvimu* — *galimybe* morališkai ją sunaudoti. Vadinasi, svarbu ne veiksmų priedermingas būtinumas, bet tik juose pasireiškiančios — tvirtybė ir laisvė. Todėl ir nedera, kad laisvą vaizduotės žaismą šiuo atveju veiktų kokia dorinė tendencija.

Schilleris griežtai skiria dvejopą gražumą. Vieną galima rasti dailiose kūno narių proporcijose, lieknoje, patraukios apybraižos viso ūgio lytyje, odos švelnume, kolorite, sveikame gymyje, balso harmoningume. Tatai vis gamtos dovanos, o ne žmogaus pastangų nuopelnas. Jis vadintinas *architektoniniu,* arba *sąrangos* gražumu. Bet yra ir kita gražumo lytis, kuri pažįstama *grakštumo* vardu. Grakštumas gimsta iš „atsitiktinių", geriau pasakius, savaimingųjų (spontaniškųjų) judesių — ne iš biologiškai būtinųjų, „gyvuliškųjų". Jis yra specifiškai žmogiškųjų judesių gražumas, vadinasi, tokių judesių, iš kurių spinduliuoja moralinė žmogaus jausena. Grakštumas žymi žmogaus dvasinį nusistatymą; jis yra pačios tos dvasios apraiška, jos kūrinys, o ne būtinojo gamtos dėsningumo ir laimės dykai teikta dovana. Tiesa, svarbus šiojo gražumo pamatas yra techninis žmogaus kūno tobulumas, vykęs jo nuaugimas. Tačiau tuo nesiremia tiesioginis grakštumo įspūdis. Žmogaus kūno konstitucijos tobulumas gali sutapti su grakštumu tik tiek, kiek tame fiziniame pamate realizuojasi *proto esybė.*

Savaimingųjų judesių gražumas neprieštarauja gamtos dėsniams, bet vien tik nuo tų dėsnių jis ir nepriklauso. Todėl šis gražumas yra tarsi atsitiktinis. Jį apsprendžia žmogaus dvasios laisvė.

Bet grakštumas galimas ir rimstančiuose bruožuose, kiek juose yra užsikonservavę („sustingę") anksčiau buvę judesiai.

Savaimingieji judesiai domesio verti ne kaip tarnaują kokiam nors išoriniam tikslui, bet tik tiek, kiek jie išreiškia vidujinę jauseną. Tą aspektą žymėdamas, Schilleris juos vadina *simpatiniais* judesiais. Svarbu ne *kas* yra tie judesiai, bet *kaip jie reiškiasi;* juk jie lydi jauslos (jausmų gyvatos) nusistatymą.

Grakštumas parodo, kas žmogus *yra* pagal savo jauseną — kuo jis save jau padarė, — bet ne tai, ko jis *nori,* koks geidžia būti ir rodytis.

Todėl grakštumas iš prigimties yra natūralus ir priešingas bet kokiam bezdžionavimui.

Grakštumu pasireiškia žmogaus moralinis atbaigtumas (kai kiekvienas *raiškingas* judesys tampa *grakštus*). Kadangi grakštinimosi darbas yra *nuoširdi* (neapsimestinė) žmogaus prigimties transformacija, tai iš rezultato yra matyti, kiek žmogus save tikrai sumoralino ir sukultūrino.

Grakštumas yra malonė, kurią doringumas teikia juslingumui. Tik grakštume tėra pilna „laisvė juslinėje lytyje". Nes grakšti tėra *graži siela,* kurioje darniai jungiasi priedermė ir polinkis, juslingumas ir moralumas.

Grakštumas yra labiau specifinė teigiama moteriškosios giminės savybė — pagal Goethės žodį: „..nes moterų prigimtis taip artimai giminiuojas su menu", kas matyti iš to, kad jau vien savo povyza jos „*malonios* pažiūrėti"[37]. Žinoma, Schilleris reikalauja daugiau.

Vyriškumo taurioji savybė — *orumas.* Jis randamas ten, kur pasireiškia dorovinio proto vyravimas žmogaus prigimty, nuveikus besipriešinantį juslingumą. Orumas nėra gražus. Jis *kilnus.* Jo yra tragedijoj — kai personažas ryžtingai pakelia kančias. Orumas yra dvasios laisvės ženklas. Jis surištas su jautulio (afekto) *forma,* bet ne su turiniu.

Grakštumas yra *savaimingųjų judesių laisvė;* orumas — *nesavaimingųjų valdymas.*

Oriai likimą pakeldamas ir nusimanydamas elgiąsis teisingai, žmogus nenusigąsta net Dievo bauginančios didybės:

Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Tokie yra Schillerio tragedijų herojai. —

Pats grožis — Schillerio akimis žiūrint — yra tiesiai iš gamtos gautame įspūdyje įsikūnijusi idėja, kuri šiaipjau visuomet lieka anapus tikrovės. Toks grožio nusakymas Schillerį tvirtai jau riša su neoplatonikais. Berods, jis perspėja, kad grožio ir viso, kas pastovu ir tikra, būtų ieškoma pačiame subjekte, kaip viso to gamintojyje, ir kad tik paikas būdamas tegalėtum dairytis tų dalykų kur kitur:

Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!
Es ist nicht draussen, da sucht es der Tor;
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.

Tačiau Schillerio, kaip ir Kanto, subjektas nėra pozityvistų subjektas. Toks tebūdamas, jis negalėtų diktuoti sau ir reiškiniams įsta-

tymų, būtinai sutinkančių su paties Dievo planu ir valia. Juk ir Plotinas kalba apie *„kūne gyvenančias"* vidujines lytis, arba idėjas. Tai nėra nuo tikrovės atitrūkusios Platono idėjos, nors tikroji jų būveinė tebėra irgi antgamtinėse sferose. Schilleris kitur juk aiškiai kalba apie tokias džiugias dausų sritis, kur grynos nekūninės lytys gyvena:

Aber in den heiteren Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen;...

Skirdamas architektoninį gražumą nuo grakštumo, Schilleris daro kažką panašu, kaip ir Plotinas, kurs, nesitenkindamas simetriniu grožio įspūdžiu, ieško dvasinio, gyvojo grožio pačioje žmogaus sieloje ir tose versmėse, iš kurių ji yra išsinėrusi. *Sielos grožis* ir *graži siela* — nėra atsitiktinis sugretinimas.

Įžymusis meno kritikas Walzelis Schilleriui skiria vidurio vietą „tarp dviejų polių — Kanto ir Shaftesbury"[38].

Mat, Kantas nepripažįsta jokio atvejo, kuriuo taurų žmogų galėtų saistyti koks už kategorinį imperatyvą mažiau griežtas principas. Schilleris čia kaip tik labai nutolsta nuo Kanto. Pirmus apmatus švelnaus tauruolio tipui sukurti buvo anais laikais davęs Shaftesbury. Jis „pradėjo tauraus žmogaus gynėjų ir atmainytojų šokį. Ir jo *virtuozas* yra harmoningas; savimyla ir užuojauta artimui jame susivienija. Taip jam [tam virtuozui], kaip Schillerio gražiajai sielai, dera pasitikėti savo polinkiais"[39]. Bet tik polinkiais. O jautulyje — pavyzdžiui, apmaude — ji vis dėlto turi kovoti ir paklusti tik kategoriniam imperatyvui; privalà (Sollen) turi neleisti, kad juslinė prigimtis protą pamintų. Tokiais reikšmingais atvejais išsaugodama pilną savo valdingumą, graži siela tampa „doriškai didžia, arba kilnia siela. Jei šiaipjau jos vidaus išraiška yra grakštumas, tai dabar jąja tampa orumas. Vėl pereiname iš etinės į estetinę būtį. Kilnumo sąvoka, ano meto estetikos visokeriopai svarstyta, Kanto aiškiai padėta priešais grožį — tinka tokiu būdu etikai su estetika sujungti. Tatai vėl parodo, kad išorinis formavimas remiasi kažkuo išvidiniu. Šiaip ar taip, ryšys su Plotinu yra konstatuotas"[40].

Savo gyvenimo pradžioje ir, plačiau paėmus, kultūros apyaušry žmogus tebėra daugiau ar mažiau biologiniame, arba „būsenos" (Zustand) tarpsnyje; trumpai tarus, jis yra „gamta". Vėliau, išaugus jame protui ir ypač kūrybiniam protui, jis atsipalaiduoja nuo gaivališkojo gamtos būtinumo ir darosi dvasioje laisvas. Protas ir laisvė objektyvuojasi kultūroje. O kultūra turi žmogų vėl atvesti į gamtą. Tik jau nebe pririšti ir pavergti. Laisvoje kontempliacijoje žmogui dera su ja

susilieti. Gamtos objektai jam dabar atrodo lyg prarastos jo vaikystės prisiminimas. Kadangi vaikystėj paslėptai glūdi daug ateities galimumų — visi raidos ir pašaukimo keliai tebėra atviri, — tai ji ir tokia ilgestingai žavi kiekvienam subrendusiam; nes jame daug kas jau aktualizuota: jis nebeatšaukiamai tapo aprėžtas. Taip pat anie gamtos objektai išreiškia aukščiausiąjį tobulumą žmogaus, koks jis atrodo *idealo* būsenoj. Negalėdami tos būsenos savy realizuoti, mes tatai primenančių daiktų reginiu kilniai graudinamės. Gamta Schilleriui — jo filosofinės brandos metu — yra „daiktų buvimas iš savęs pačių, egzistavimas pagal nuosavus ir nepakeičiamus dėsnius". Tų daiktų tobulumas ne nuo jų pačių priklauso; juos apsprendžia būtini dėsniai. Laisvi tesame mes. Bet prie idealo galima priartėti tik laisvos savo valios veiksmus įderinant į būtinybės dėsnius.

Nors Schillerio idealus žmogus yra laisva, protinga — graži — siela, tačiau eibes stiprių išaukštinimo žodžių ir vaizdų jis suranda visa kam, kas kiaurai tebėra gamta. Tatai, ko dar šioks ar toks išprotėjimas (išsigudrinimas) nesustilizavo ir neiškraipė, Schilleriui yra *naivu*. Dėl naivumo savybės jis taip labai žavisi ir mažais vaikais. Pritariamieji jausmai, kuriais mes į jų čiauškėjimus, žaismus ir net patį bejėgiškumą atsiliepiame, negali būti grynai estetinės, bet veikiau moralinės kilmės. Aplamai, moterys naivumui artimesnės už vyrus. Šiąja prasme Schilleris joms pagarbiai lenkiasi — dėl to, kad „jos įpina ir įaudžia dangiškų rožių į žemės gyvatą": —

Ehret die Frauen: sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.

Naivūs žmonės dažnai paprasčiausiu ir tiesiausiu keliu išsprendžia kartais labai painius klausimus. Šis nesunarpliotas, paprastutis, kiekvieno atskiro momento įkvėpimu besivaduojąs sielos būdas — *simplicitas* — yra toks artimas meno kūrybai, pačiam genialumui! Būsena, kurioj atsakymai į kilusius klausimus ir vaizdai ūmai gimsta — *in statu nascendi* — bet ne per ilgesnį apsimąstymą, yra labai palanki improvizacijai.

Schillerio *naivumo* sąvoka labai primena Goethės *pirmapradį fenomeną,* besireiškiantį socialiniame gyvenime.

Esama dviejų rūšių poetų: vieni patys yra „gamta", kiti jos tik ieško, apie ją mąsto (reflektuoja). Pirmieji yra *naivūs,* antrieji — *sentimentalūs.* Anie, būdami tikrovėj pasinėrę, stengiasi ją kiek galint tobuliau pamėgdžioti. O šie (sentimentalieji) bando vaizduoti idealą — tai, kaip daiktai jiems atrodo mąstyme susikurtame įspūdyje (apie

juos bereflektuojant). Filosofiniu požiūriu, naivųjį Schilleris vadina *realistu,* o sentimentalųjį — *idealistu.* „Žmogaus prigimties idealas" betgi yra „tarp abiejų paskirstytas". Nei realistas, nei idealistas jo savyje pilnai neįkūnija.

Panašus — nors ir ne adekvatus — skirtumas buvo ir tarp Schillerio su Goethe. Pastarojo kūryba buvo „naivaus" ir išsipasakojamojo pobūdžio. O narsi Schillerio prigimtis gebėjo žiūrovą (skaitytoją) pagauti, jo dvasią pakelti, jį visą sukrėsti didžiuliu idėjos paveikumu. Jo tragedijos vaizduoja vargą, visokius likimo pančius ir pačią „mirtį nugalinčią moralinę laisvę, kuri iškelia žmogų, žemiškajai varai sunaikinus jo juslinę būtybę"[41]. Goethei kuriant, vaizdai jam patys iš pasąmonės plaukė; Schilleris jų turėjo „gamintis". Jam tekdavo ilgėliau pamąstyti ir net su kuo kitu savo sumanymą aptarti — iki išryškėdavo bei „susigulėdavo" veikalo planas ir plunksna prapliupdavo tinkamais žodžiais. Tatai buvo geros sąlygos išaugti jo stiliuje išpūstai retorikai. Ir yra dar vienas veiksnys, kurs pagadino jo meninę kūrybą. Tai stačiai aistringas įsivarymas į filosofiją. Todėl jokiu liežuviavimu negalima apkaltinti Crocės, kai jis sako, jog ne „pagal ūpą" naudodamasis filosofija, — „ką stipraus temperamento poetas būtų padaręs", — Schilleris iš jos savo kūrybai jokios naudos neturėjęs; buvę dargi atvirkščiai: „ji jo dvasios jėgas suskaldė ir išplėšė reikiamą naivumą". Šiuos žodžius gražiausiai patvirtina Goethe, kurį juo mažiau teįtarsi neobjektyvumu. Jis taip sako: „Liūdna, matant tokį nepaprastai talentingą žmogų kamuojantis su filosofinėmis mąstysenomis, kurios jam nieko negalėjo padėti. [W.] Humboldtas man parodė laišką, Schillerio jam rašytų nelemtu anų spekuliacijų metu. Iš jų matyti, kaip jis tuomet plūkėsi su intencija sentimentaliąją poeziją visiškai atpalaiduoti nuo naiviosios. Tačiau anajai kursenai jis negalėjo surasti jokio pamato, ir tatai jį neapsakomai supainiojo. Ir lyg sentimentalioji poezija galėtų kur nors egzistuoti be naivaus pagrindo, iš kurio ji tarsi išauga!" O jo ir savo rašymo būdų skirtumus taip charakterizuoja: „Nebuvo Schilleriui prigimta savotiškame nesąmoningume ir tarytum instinktyviai dirbti, greičiau jis turėjo reflektuoti apie visa, ką darė. Ta ir buvo priežastis, kad jis apie savo poetinius sumanymus nerasdavo galo labai daug šen ir ten kalbėti — tuo būdu jis visus vėlesniuosius savo veikalus scena po scenos su manim yra aptaręs. — O tai buvo visai prieš mano prigimtį kalbėti su kuo nors, net su Schilleriu, apie tai, kokius turiu poetinius planus. Aš visa nešiojaus tyliai su savim, ir paprastai niekas nieko nesužinodavo, iki būdavo baigta. Kai aš parodžiau Schilleriui gatavą savo *Hermaną ir*

Dorotėją, jis nustebo, nes nė puse žodžio aš jam iš anksto nebuvau prasitaręs, kad ką panašu esu sugalvojęs"[42].

Jau Platonas yra kalbėjęs apie „seną filosofijos kovą su poezija". Per arti suleistos, jos dažnai tampa mirtinais viena antros priešais. Gi Schillerio atveju, kad ir su tam tikrais rezervais, — atsimenant kai kuriuos gana tobulus jo kūrinius, — būtų galima priminti Teodoro Lippso principą: „Žuvęs yr kiekvienas menas, kurs filosofuoja"

LESSINGAS

1729. I. 22 — 1781. II. 15

Meninės Lessingo pažiūros per visą jo veiklos metą žymiai keitėsi. Šioje vietoje bus galima apžvelgti tik tuos estetinius jo įsitikinimus, kuriuos jis yra pareiškęs kaip visai jau subrendęs meno kritikas.



Nepaprastas yra jo mąstymo būdas. Mintis eina vingių vingiais. Iš problemos į problemą drąsiai sau permeta tiltus net per giliausius tarpeklius. Nagrinėjimas dažniausiai prasideda nuo kokio atskiro klausimo ar pastebėjimo; bet tuojau guviais ir energingais šuoliais, kartais tiesiog nelauktais keliais, varosi prie bendrų ir pagrindinių tiesų. Čia jis ką nors puola, greit vėl ką gina; skubiai atsiranda tai šitoj, tai priešingoj pozicijoj. Tatai polemiko charakteris. Lessingas pats prisipažįsta, kad jam malonesnė pati tiesos ieškojimo operacija, negu gatavas jos rezultatas. Iš prigimties būdamas palinkęs į diskusijas, — sako Goethe, — Lessingas „mieliausiai sukasi prieštaravimų ir abejojimų srityje; skirti yra jojo reikalas"[42]. Todėl beveik visuomet tikrasis jo tikslas, pagrindinė mintis palieka kažkaip beskendį pakeliui prisirinkusių pastebėjimų ūkanose. Toks yra jo *Laokoonas,* tokia *Hamburginė Dramaturgija* ir gangreit visi jo kritikos raštai.

Taigi pasiekęs pilną savo estetinio nusimanymo ūgį, Lessingas mano, kad genijui nebegali būti įsiūlomos jokios estetinės taisyklės. Esti kaip tik priešingai: taisykles estetikai suranda vien įsižiūrėdami į genijų kūrybą. Genijus pats instinktyviai nuvokia, kokiu keliu eiti. Jis visa savo prigimtimi yra kritikas — tiek, kiek savo darbu parodo, kas yra galima, o kas ne — tai yra tiek pat, kiek yra genijus. Pavyzdžiui, Euripidas sukūrė kažką dvilytį iš apysakos ir dramos. Bet tai padaręs, jis vis dėlto įvykdė tragedijos kėslą. Genijaus lobis yra tai, kas eina tiesiai iš jojo vidaus, o ne tai, ką jis iš šalies įgauna. Jis tarpininkas tarp paprastųjų žmonių ir Dievo, iš kurio jam atėję apreiškimai bei nurodymai virsta meno veikalais; jie nemirtingi tiek, kiek juose yra apreiškimo. Genijus — į Dievą pavėdus mažutis kūrėjas. Jis Dievo sukurtojo pasaulio trupinius surankioja, kitaip juos surikiuoja; naujajam savo pasaulėliui duoda būtiną tvarką, priežastingumą ir dėsningumą. O tasai pasaulėlis, lygiai kaip ir didžiojo Kūrėjo pasaulis, yra nugręžtas į gėrį. Genijų galima ir reikia kritiškai vertinti; tačiau jokia kritika, net jokia pasaulio galybė jo nesugriaus. Kas bijo genijų kritikuoti, tas bijo savo paties pajėgumą išbandyti — vadinasi, nusimano, kad nėra jame nė kibirkštėlės genialumo.

Tačiau kitose vietose Lessingas aiškina, jog tokia vaizduotė, kuri veikia neatsižvelgdama į pamėgdžiotinus tikrovės objektus, sukuria vien karikatūras. Genijaus darbas, sako, išsibaigia tuo, kad jis, kurdamas naują visybę, į kurią sudeda savo paties ketinimus, vien jau esančiojo didžiojo pasaulio dalis savaip perstatinėja. To posūkio priežastį kai kas[44] bando paaiškinti tuo, kad Lessingas savyje pačiame pagaliau pajutęs tą pačią genialumo stoką, kurią prikišo neišdrįstantiems genijų kritikuoti. Mat, giliau jis nebeleidžia į genijaus analizę, stengdamasis iš *čia* išvesti kūrybos dėsnius, bet pastarųjų dairosi kitur. Vėlgi kiti — antai, Croce savo *Estetikoj* — yra įsitikinę, kad Lessingo opozicija prieš tuomet prancūzų palaikomas meno taisykles tėra lygstama, reliatyvi, ir kad niekados jis iš viso nėra griežtu ir galutiniu žodžiu jų paneigęs. Iš tikrųjų esą taip, kad prieš anas taisykles Lessingas kovojęs tik kitomis, savomis taisyklėmis, kaip dar ir prieš jį darę kai kurie italų rašytojai, pavyzdžiui, toks Calepio (apie 1732 m.). Čia Croce pasiremia viena *Hamburginės Dramaturgijos* išnaša, kurioje Lessingas taria, esą, Corneille ir kai kurie kiti autoriai blogai Aristotelį supratę; teisingai jį išsiaiškinus, sako, galima jo normas pritaikyti net Shakespeare'o dramoms. Lessingas, pasak Crocę, priešinasi vien tiems, kurie pasigavę rėkia „Genijus! Genijus!" ir jį absoliučiai atpalaiduoja nuo bet kokių taisyklių, manydami, jog visa, ką tik geni-

jus daro, jau yra taisyklė. Lessingo galva, taisyklės kaip tik todėl ir turinčios vertės, kad pats genijus yra taisyklė; tik todėl ir tesą galima jas konstatuoti. Tikrai: nematyti, kad Lessingas būtų kada buvęs toks grynas intuityvistas, kuriam vien įkvėpimas tebūtų rūpėjęs, nustumiant į šalį jo sutvarkytą realizavimą. Anaiptol, jis visada buvo tikras, kad ir genijui lavinimasis ir pamokomieji pavyzdžiai negali būti niekai. Protiniai dėsniai poezijoj jam visur ir visuomet galiojo. Tačiau ne tokia prasme, kad jie iš viršaus turėtų būti uždedami, idant reguliuotų, ar net varžytų meną. Jo nuomone, vien bendromis sąvokomis sprendžiant apie meną galima esą sukurti tokių prasimanymų, kurie anksčiau ar vėliau pačių meno veikalų bus gėdingai paneigti. „Kiek kas teorijoj atrodytų nenuginčijama, — sakoma *Laokoone,* IV, — jei genijui nepavyktų praktiškai įrodyti, kad yra priešingai". Meno veikalo pilnai suracionalinti negalima jau vien dėl to, kad labai irracionalūs yra pradai mūsų psichinės gyvatos, kurios „pamėgdžiojimo" rezultatas yra — meno kūrinys. „Nėra nieko apgaulingesnio už bendruosius jausmų dėsnius" (Laok., IV).

Taigi poetas kuria „pamėgdžiodamas". O pamėgdžiojimo vertė priklauso nuo jo tikslo. Vadinasi, meną ir atskiras jojo lytis apsprendžia — tikslas. Tik mažieji menininkai tesijaučia esą visiškai laisvi: jie pamėgdžioja — tik kad pamėgdžiotų ir kuria — kad kurtų. Genijus visuomet veikia pagal aiškius sumanymus, kurių svarbiausias — mus pamokyti ir nurodyti, kaip elgtis ir veikti. Sakysim, tragediją kurdamas, tikras poetas niekuomet nepasitenkins istorijos užregistruotų faktų eiga ir priežasčių pobūdžiu. Jis stengsis personažams duoti tokius jausmus bei aistras, iš kurių žiūrovui ar skaitytojui tuojau būtų matyti, jog šiose aplinkybėse veiksmais bevirstą psichiniai turiniai vien tokia lemtinga srove tegalėtų išsilieti. Visa tai prieš akis turėdamas, būsi gailestingumo uždegtas ir išgąsčio pagautas, tarsi nujausdamas, kad panaši fatali srovė gali ir tave nusinešti. Medžiagai nesant šitaip paruoštai, mes į tuos pačius faktus šaltai žiūrėtume, nes pačioje realybėje neglūdi tikslas pakreipti žmogų į gėrį. Poezija yra filosofiškesnė už istoriją: ji stengiasi visa ką galimumo, jei ne būtinumo saitais surišti. Ko negalima šitaip sudoroti — atseit, apibendrinti, — tatai netinka poetiniam pamėgdžiojimui. Pavyzdžiui, monstrumų, prie kurių gamta per kokį tūkstantį metų tik, gal, vieną kartą suklydo, negalima dramatizuoti, nes juose nieko nėra pamokoma. Genijų domina vien būtinų priežasčių ir padarinių sankabos — įvykiai, kurie vienas kitu yra pagrįsti. Poetui dera „nenaudingus atminties lobius paversti dvasios maistu". Išeidamas iš tokių prielaidų,

Lessingas nepripažįsta scenoj net moralinio stebuklo — atsivertimo per tiesioginę Dievo malonę. Poetas turi leisti visa ką čia pat po žiūrovo akių sekti iš jam suprantamų ir įtikimų priežasčių. Personažų veiksmus inspiruojančias aistras jis turi stengtis pakelti į tokį laipsnį, kuriame nesudrebama prieš jokią baugybę. Toks personažas būtinai nusipelno žiūrovo simpatijų. Simpatija yra tasai elementas, kuriuo drama ir ypač tragedija mus geresnius daro. Nėra čia reikalingi būtinai geri pavyzdžiai; svarbu tik tai, kad tragedija, sukėlusi mumyse tam tikras aistras, jas apvalytų ir tokiu būdu paverstų dorybėmis. O apvalo gailestingumas, ir tai ne tik sielas tų žmonių, kurie per daug gailisi, bet ir tų, kurie per mažai yra jautrūs. Antras apvalomasis veiksnys yra tragiškoji baimė, kuri išganinga ne tik tam, kurs iš viso jokios nelaimės nesibijo, bet ir tam, kurs dėl kiekvienos, net neįtikimos nelaimės lengvai prisipildo nuojautos skriaubio. Gailestingumas ir baimė, pasak Lessingą, palaiko tą autopatinių ir simpatinių jausmų pusiausvyrą, be kurios spektaklis virstų paprasta pramoga.

Gi komedija naudinga tuo, kad ji gudinanti pastebėti tai, kas juokinga — net jei tatai slėptųsi po „aistros ir mados priedanga, jei būtų sumišę su blogomis ir geromis savybėmis"; taip pat gudinanti surasti komiškus elementus net „iškilmingo rimtumo raukšlėse". Komedija, berods, neįgalinti pagydyti visiškų kvailių, tačiau ji geras sutvirtėjimo vaistas sveikiesiems. Rodos, nesą stipresnių ir paveikesnių moralinių gyduolių. Lessingas betgi nenori išjuokti individualių asmenų, nes čia nieko neatsirastų pamokoma. Iš jo bendro nusistatymo turėtume spręsti, kad, norint ką juokinga perkelti į sceną, reikia tatai apibendrinti, — kaip kad jau Aristofanas, išjuokdamas Sokratą, jo charakterį praplėtė, priskirdamas jam sofistų savybių — apibendrino. Nes tik tokiu atveju tėra galima teatre kartu ir iš savęs paties pasijuokti — iš savyje esančių juokingų savybių bei glūdinčių potencijų. Komiška Lessingui yra ne vien tai, kas įeina į moralinę sritį — pav., taisytinos klaidos, — bet taip pat visa, kas netinkama ir ne savo vietoj, kiekvienas stokos ir tikrovės kontrastas. Nelabame ir visai sugedusiame žmoguje, aplamai, nebėra nieko juokinga: jis visas mums grasus, bjaurus, šlykštus. Vadinasi, komiškos pusės suponuoja drauge ir subjekto esminį vertingumą. Komedija nėra principinis žmogaus perkainojimas. Todėl Lessingas, tur būt, nenorėdamas jai teikti per daug moralaus pobūdžio, kažkaip vengia ydos žodžio, jį mieliau pakeisdamas nelemtumu, netikumu.

Poezijos rimtumą Lessingas mato moraliniame josios paveikume. Tačiau kai kurios žymės mums parodo, jog jis ilgainiui ėmė jausti,

kad toks poezijos supratimas yra per siauras, ir jis tą supratimą kiek įmanydamas stengėsi praplėsti, neketindamas betgi šios pozicijos visai išsižadėti. Tatai matyti kad ir iš to, jog jis, norėdamas aiškiai pabrėžti moralų tragedijos pobūdį, saldžią gailestingumo kančią skiria nuo širdgėlos, šiurpulingai primenančios žmogaus likimą. Pamėgdžiojamasis menas turįs vengti šitos širdgėlos, kurią dar lydi murmėjimas prieš Apvaizdą ir prie kurios tylomis sėlina nusivylimas.

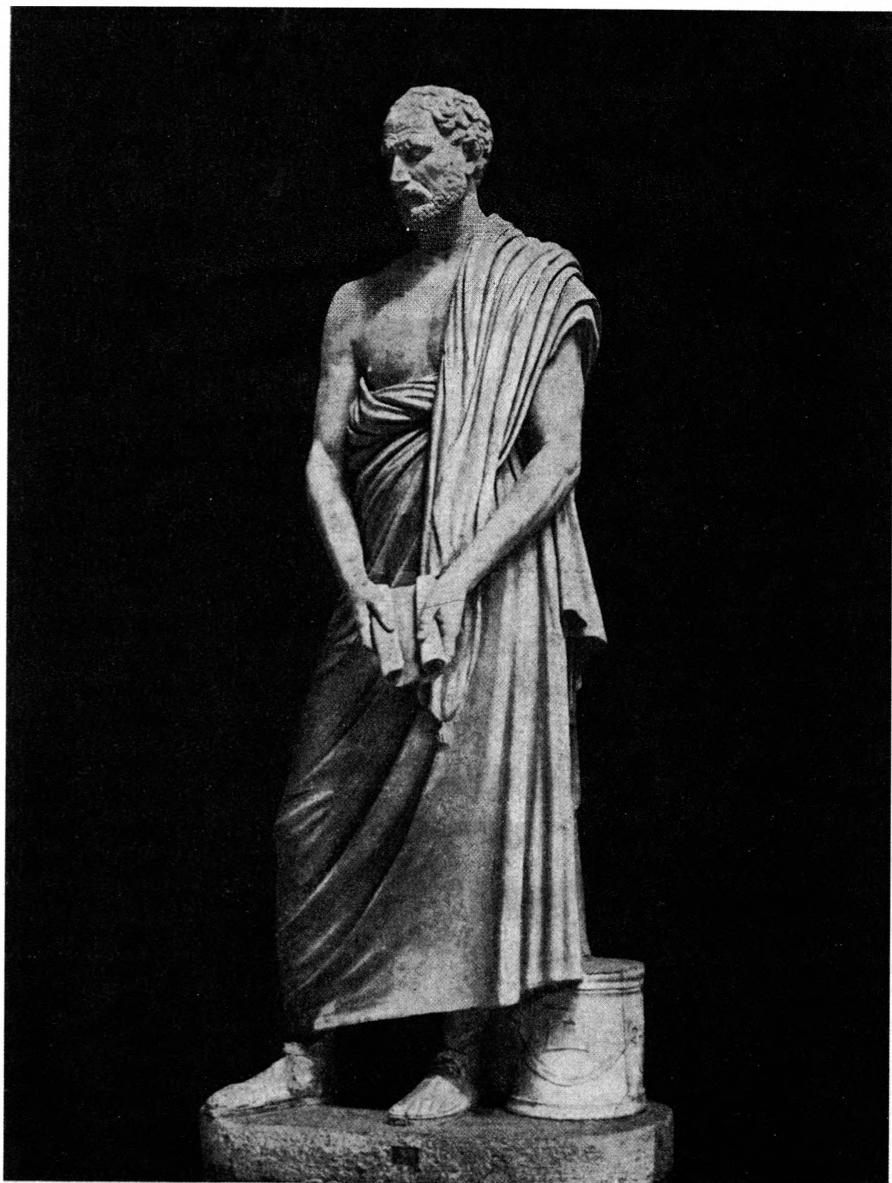
Hamburginė Dramaturgija (parašyta 1767—69 m.), kurioje išdėstytos šios Lessingo pažiūros į poezijos meną, yra, gali sakyti, vienmetinis veikalas su *Laokoonu* (par. 1766 m.); todėl jos galės paaiškinančiu būdu papildyti ir atitinkamas pastarojo mintis. Abiejų veikalų ir išorinis pabūdis tas pats. Tai nėra vienos idėjos tvirtai surišti vienalyčiai kūriniai, bet daugiau tam tikri estetiniai „pasivaikščiojimai", vietomis, gal, net poleminiai laiškai, kurių kiekviename autorius, visą savo dėmesį paskyręs „kautynėms" su oponentu, laikinai pameta į šalį visus kitus, tiesiog esminius savo darbo uždavinius; o nuveikęs vieną priešą, tuojau, susiradęs, vainoja kitą. Bent *Laokoono* jis nė pats nelaiko tikra knyga; tai veikiau esąs pastabų rinkinys, duodąs pagrindą knygai. To rinkinio tepasirodė tik pirmoji dalis; numatytosios antrosios ir trečiosios *Laokoono* dalies Lessingas ar nebespėjo, ar nebesiryžo parašyti — nėra žinios. Tačiau ir viena pirmoji dalis bene daugiau išgarsino pasaulyje Lessingo vardą, negu kuris kitas jojo veikalas.

Įvairiu metu įvairiaip *Laokoonas* vertinta. Visų pirma, Lessingo amžininkams šio veikalo pasirodymo įspūdis atvejais buvo stačiai begalinis. Taip, Herderis, kurs vėliau *Laokoono* supozicijas smarkiai kritikavo, sakosi šį kūrinį per vieną popietį ir ištisą sekančią naktį tris kartus be atdūsio skaitęs. Bet ir kritikuodamas jis pripažįsta Lessingo „pranašią didybę". O Goethe sako, kad, nebūdamas jaunuoliu, nesuprasi, kaip paveikė *Laokoonas* jojo kartą. To veikalo didžiausieji nuopelnai esą šie. Visų pirma, buvę atgrėsta nuo ilgus laikus neteisingai naudoto Horacijaus principo *ut pictura poësis*. Toliau, paaiškėjęs skirtumas tarp vaizduojamojo ir žodinio menų; buvę parodyta, kaip toli jie nuo vienas kito nusidriekia savo viršūnėmis, vis tiek, kaip arti jų kamienai besusieitų. Lessingas išaiškinęs, jog vaizduojantysis menininkas neturįs iškrypti iš grožio ribų; gi žodžio menininkui duodama didesnė laisvė: jis galįs, iki tam tikro laipsnio, ir bjaurumu, net šlykštumu naudotis. Nes anas menas tarnauja regai, kurią patenkina tik grožis, šis gi — vaizduotei; o toji ir su negražiais dalykais moka gražiai susidoroti. „Tartum žaibas nušvietė mums visas šios puikios minties

pasekmes: visa ligtolinė pamokomoji ir sprendžiamoji kritika buvo numesta, lyg koks nudėvėtas švarkas; mes jautėmės išgelbėti nuo viso pikto"; visas šiaipjau didingas šešioliktasis amžius dabar ėmęs atrodyti kažkoks pasigailėjimo vertas. Skulptūroj ir poezijoj gyvenimas tuomet buvęs vaizduojamas it skambaliukais apsikabinėjęs juokdarys, mirtis — kažkokia baidykliška giltine, o „būtinas ir atsitiktines pasaulio blogybes gebėta įvaizduoti iškreiptaveidžio velnio paveikslu"[45].

Nebe taip entuziastingai *Laokooną* vertina šių dienų kritika, ir tai ne tik dėl žymiai pasikeitusių aplinkybių, bet taip pat ir imant jį vien anų dienų fone. Pav., O. Walzelis užginčija net tai, kad Lessingas yra tikrasis pionierius klausimų, kuriuos jis savo garsiajame veikale iškėlė. Jis, sako, ne tik juo nebuvo, bet dargi nesunaudojo nė viso to, kas kitų jau anksčiau apie tuos dalykus buvo pasakyta. Kiekvieno meno specifinių priemonių klausimas buvęs tyrinėjamas nuo pat 16-ojo amžiaus; ypač tuo buvę susirūpinta 18-ame amžiuje. Be kitų, visų pirma paminėtinas Diderot, pasisakęs tuo reikalu apie 1750 metus. Jisai ieškojo tokių atvejų, kuriais tam tikro meno reiškiamasis ženklas būtų jokiu kitu ženklu nepakeičiamas. Nepamirština, kad Diderot buvo sensualistas. Jam svarbu nustatyti, kur tam tikras atskiras menas iš sau priklausomosios juslių srities reikalauja to, ko ji nestengia ir tuo būdu savo priemones netinkamai vartoja. Diderot suranda tokius atvejus, kur kartais bandoma tapyti netapomus dalykus arba kur įspūdingi poezijos siužetai praranda visą savo vertę, patekę į drobę. Vadinasi, poezija nenutapoma. Tad jis ir apgręžia antraip tuomet gausiai cituotos, bet, kaip vėliau išaiškinta, neteisingai suprastos formulės prasmę, sakydamas: *Ut pictura poësis non erit.*

Lessingo ir Diderot išvedžiojimai daug kur sutampa. Pastarojo mintys, kaip matyti, yra ankstyvesnės datos. Tačiau Lessingas galėjo ir nebūti jų pažinęs, — taip mano Walzelis. Abiejų nagrinėjamoji tema tebebuvo dar gana nediferencijuota, bet užtat plačiai žinoma. Todėl tas nedaugelis bendrų klausimų giminingus mąstytojus galėjo ir be tiesioginės abipusės įtakos atvesti prie tų pačių išvadų. Abu — Lessingas ir Diderot — mini net tuos pačius atvejus: Homero Heleną ir Ariosto Alciną, gedintį Timanto Agamemnoną ir vaitojantį Sofoklo Filoktetą. Taip pat daug kieno anais laikais buvo kalbama ir apie tai, kad vaizduojamasis menas teturįs užfiksavimui pasirinkti tik vieną vienintelį — patį vaisingiausiąjį — momentą. Antai, dar apie 1700 metus Shaftesbury, visapusiškai išnagrinėjęs Ksenofonto aprašymą, vaizduojantį Heraklą kryžkelėj, nusprendžia, kad tapytojas iš to viso savo siužetui turėtų išgauti patį svarbiausiąjį momentą. O jo brolėnas

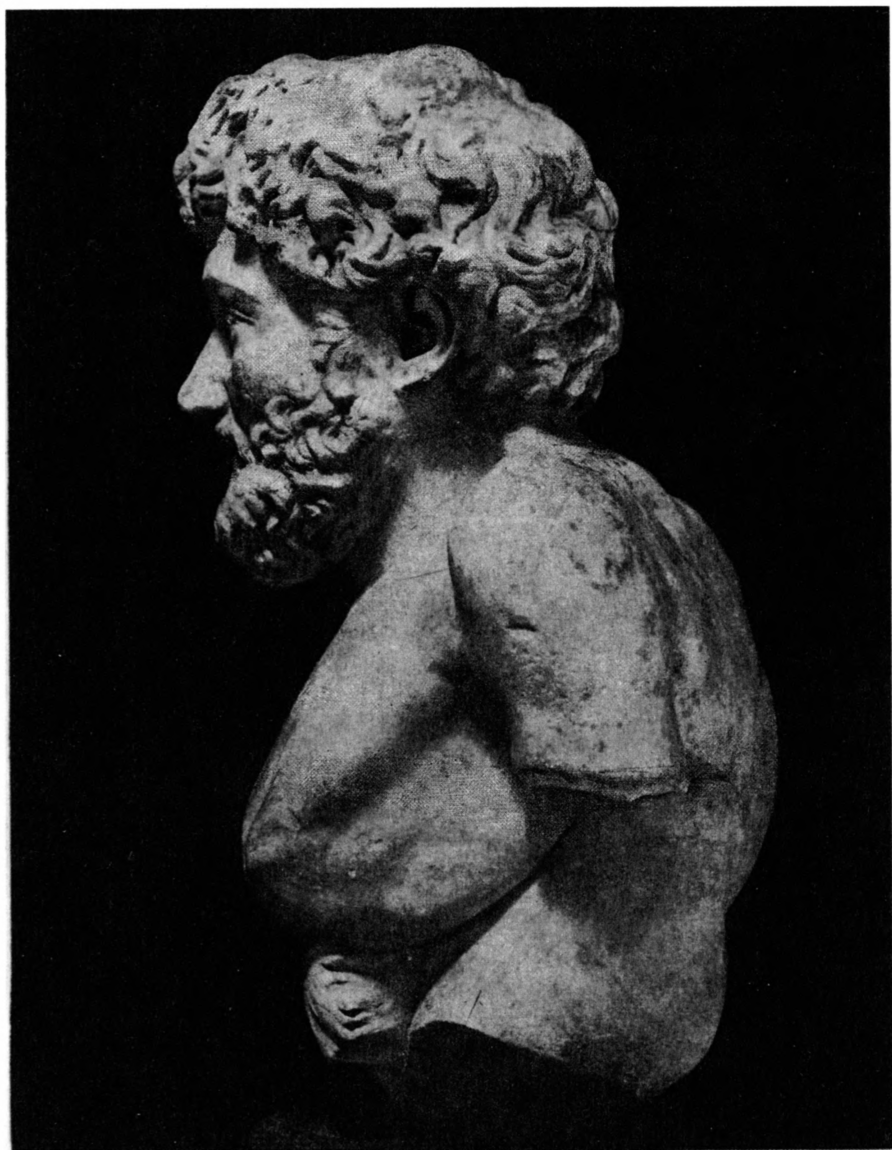


Demosteno statula (žr. 126 psl.).

James Harris 1744 m. išleido veikalą *Discourse of Musik, Painting and Poetry*. Jame jis naudojasi dviem Aristotelio sąvokom; tai *ergon* ir *energeia* — aktas ir potencija. Pasiremdamas jomis ir tąja priešingybe, kuri yra tarp lyčių bei spalvų, pagrečiui esančių erdvėje ir artikuliuotų garsų, kurie seka vienas paskui kitą laike, Harris bus ne tik prisigavęs prie Lessingo tvirtinimų, bet dar juos ir pralenkęs, nes jis konstatavo, kad, nors poezija, kaip ir muzika, kuria ne aktą — *ergon*, — bet veikia potencialiai — per *energeia*, — tačiau poezija neišsitenka jai per siaurose muzikos ribose, ir ji, besinaudodama kalbos galia vaidinius sukelti, eina toliau. Čia Walzelis nurodo, jog, Harriso mintimis pasiremdamas, Herderis vėliau Lessingo menų klasifikaciją griovė ir taisė.

Paaiškinamąja *Laokoono* antrašte Lessingas duoda suprasti, jog bus stengiamasi nustatyti tapybos ir poezijos ribas. Tačiau pačiame veikale tapybą jis pajungia plastikai ir daugiausia kalba vien apie plastikos ir poezijos ribas; be to, jam čia galioja tik senovės graikų plastika. Du nepajudinami šulai, ant kurių, kaip žinome, jam tarsi visa poezija rymo, yra Homeras ir Aristotelis; pirmasis, tai praktinis „pavyzdžių pavyzdys", antrasis — teorinis kanonas, stačiai šios srities Eukleidas.

Nors su pat pirmaisiais žodžiais Lessingas pagauna vainoti Winkelmaną, kaip neteisingai interpretavusį graikų meno principą, kuriuo remdamies jie buvę tokie nuosaikūs dorodami patetinius siužetus, tačiau abu juodu visiškai sutaria, manydami, jog graikų vaizduojamasis menas vieną teturėjęs tikslą — idealų, tobulą *grožį*; o aplamai, gražių kūnų pamėgdžiojimas, skirtas regos pomėgiui, būsianti meno esmė. Tuo būdu Lessingas pačiame svarbiausiame dalyke yra labai artimas Winckelmanui, tam entuziastingajam neoplatonizmo atnaujintojui mene; prieš pastarojo įtaką jis neatsilaikė. Tariamoji klaidingoji Winckelmano interpretacija, prieš kurią Lessingas piestu stoja, yra ta, kad anas mano, jog graikai savo mene vengę rodyti kraštutines skausmo ir aplamai kiekvieno stipraus susijaudinimo žymes tik dėl savo etinio idealo aukščio ir valios stiprumo; dėl šios priežasties ir jųjų skulptūros iškalbingai bylojančios apie „taurų paprastumą ir tylią didybę". Betgi yra išaiškinta, kad, kanonizuodamas tuos pačius senovinio meno pavyzdžius, ir pats Lessingas grožio reiškimosi pobūdį panašiai suprato. Taip pat ir Winckelmanas, ir Lessingas — abu smarkiai kovoja prieš baroką. Abu lygiai įsimylėję ir graikų poeziją: pasakėčią, tragediją, epą; tariant — Aisopą, Sofoklą, Homerą.



Aisopo biustas (žr. 126 psl.).

Lygia dalia yra gerai žinoma, kad Lessingas nemokėjo įžvelgti tikrųjų Winckelmano klaidų — gal būt, kaip tik todėl, jog pats per daug buvo pastarojo pažiūromis apsikrėtęs; betrūko jam to mistiškai metafizinio kvapo, kurs gausiai garavo iš Winckelmano aiškinimų. Lessingui nė motais, kad Laokoono grupėj Winckelmano metafizinis motyvavimas lengvai sugriūtų jau vien nurodžius, jog tai yra labai ryškus helenistinio baroko paminklas, kuriam būdingas dinamiškiausias *neramumas;* čia nieko nėra tylaus ir paprasto; visas veikalas, sakytum, net dreba nuo gaivališko aistringumo, išsiliejusio į vingriausias formas. Bet Lessingas suka visai kitu keliu. Palyginimas, kurį Winckelmanas išveda tarp grupės ir Vergilijaus *Enejidoj* apdainuojamojo įvykio, jame tik sukelia minčių, skatinančių ieškoti skirtumų tarp poezijos ir plačiai suprastos tapybos. Penkiolikoje pirmųjų skyrių sukritikuojama visa eilė diletantų, kurie žūt būt norėtų kiekvieną įspūdingą poezijos vietą įsiūlyti menininkui, kad šis tatai paverstų paveikslu; nes tie žmonės arba poeziją įspraudžia „į siaurus tapybos rėmus, arba vėl leidžia tapybai apimti visą plačiąją sferą", — kaip pasakyta pratarmėj. Čia išanalizuojamas ir vadinamasis „vaisingasis momentas", kuriuo turi naudotis vaizduojantysis menininkas. Su šešioliktuoju skyriumi analizė sustoja. Čia jau deduktyviai imama operuoti sąvokomis *erdvė — laikas, kūnas — veiksmas, vieno po kito sekà — sambūvis.* Į tas sąvokas dabar suvedamos — „tapyba" ir poezija.

Šį Lessingo taktikos ir stiliaus dvilypumą iš dalies paaiškina tai, kad jis stovi ant sienos tarp dviejų besigrumiančių laikotarpių: racionalistinio Švietimo ir ištisos virtinės prieš jį sukylančių gaivalų. Lessingas betgi tebėra daugiau racionalizmo pusėje. Juk tai buvo Spinozos, Leibnico ir Chr. Wolffo idėjų auklėtinis. Tačiau nebuvo užsivėręs ir naujajai dvasiai. Užtat jį, laimei, gerbė ir racionalistinės tradicijos palikuonys ir stačiai kaip drąsų didvyrį - kovotoją šlovino audrininkai - veržlininkai, klasikai ir romantikai. Šis dvejopas pradas ypačiai žymu *Laokoone.*

Gali sakyti, tokiomis pat sąvokomis, kaip aukščiau suminėtosios trys poros, operavo ir Harris. Bet Lessingas nuo jo atsilieka ta prasme, kad artikuliuotus garsus telaiko tik poezijos ženklais; gi Harris juos, visų pirma, laiko muzikos ženklais, o paskum — ir poezijos.

Savo deduktyvaus suskirstymo, palyginti, griežtą pobūdį Lessingas kiek sušvelnina, nurodydamas, jog yra galima tapybai veiksmus pamėgdžioti — per kūnus, nes „kūnai esti ne vien erdvėje, bet ir laike", ir kad taip pat yra galima poezijai kūnus pamėgdžioti — per veiksmus; nes pastarieji nesireiškia patys vieni, bet yra „pritapę prie tam tikrų būtybių".

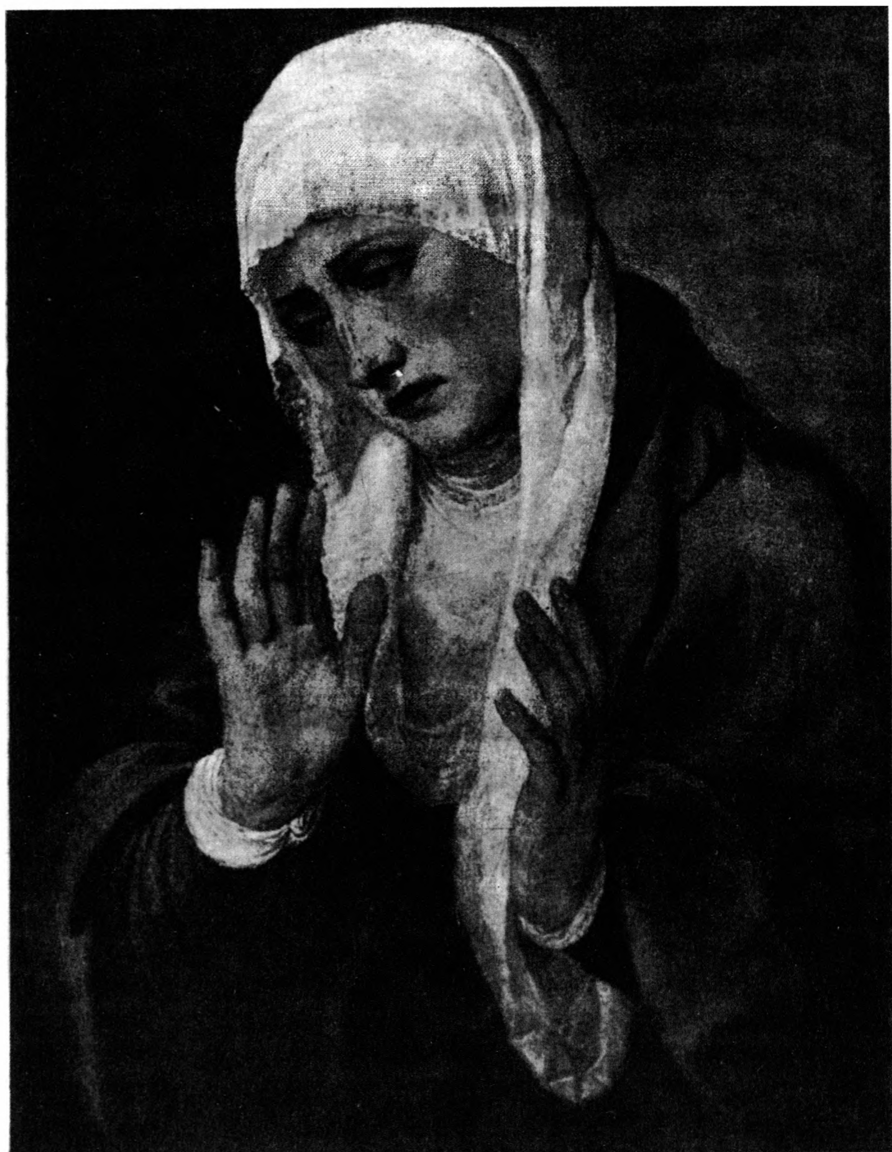


Sena piemenė (žr. 126 psl.).

Vis dėlto ir Lessingui nelabai palankus Walzelis pripažįsta, kad nei vietomis toks pastabus Diderot, nei kas kitas, nagrinėjęs menų klasifikacijos klausimus, nemokėjo surasti tiek gausiai atskirų atvejų ir jų taip gerai nenušvietė, kaip *Laokoono* autorius; taip pat nė vienas iš ankstyvesniųjų kritikų tokios daugialytės, sunkiai suderinamos medžiagos taip dailiškai ir vienoviškai nesudorojo, kaip tai padarė Lessingas.

Kaip matyti, tikrasis ir nenykstamas Lessingo garsas remiasi ne tuo, kad jis neva iš viso pirmas nubrėžė kiekvieno meno ribas, bet veikiau tuo, kad — pirmiausia, savo įspūdingu užsimojimu — užkūrė visuotinių diskusijų įkarštį apie šią taip svarbią problemą. Kelias jam jau, berods, buvo pralaužtas; turėta ir kai kurios pagrindinės gairės. Nemažos reikšmės šiame darbe yra Lessingui tokie vardai, kaip Dubos, Batteux, Mendelssohnas[46]; Walzelio žodžiais betariant, Lessingas net pačių pagrindinių estetinių žinių iš pastarojo sėmėsi. Toliau, Meierio ir kai kurių kitų Wolffo mokinių raštuose jau buvo kalbama apie „natūraliuosius ir savaiminguosius" ženklus, kurie Lessingui labai pravertė. Iš pavadinimų menai nuo seno skirstyta. Bet Lessingo būdu problemos nebuvo kėlę nei Aristoksenas, nei Vitruvijus, nei Marchetto iš Paduos, nei Cennino Cennini, pagaliau net nei Leonardo da Vinci, nei Leone Battista Alberti, nei Palladio, nei Scamozzi. Ir reikia pasakyti, jog Lessingas čia pralenkė net tuos, kurie jį buvo... „pralenkę".

Kokia anais laikais meno kritikoj palaida bala tebebuvo ir koks diletantizmas tebevyravo, matyti iš smarkių *Laokoono* pratarmės žodžių apie „naujausius meno kritikus", kurių darbą Lessingas be gailesčio „šunkritike" vadina. Jinai suklaidindavusi net pačius menininkus ir tuo būdu sukeldavusi poezijoj „vaizdavimo gobšumą", o tapyboj — palinkimą į abstrakčiausias ir mįslingiausias alegorijas. Tatai padaryti sekęsi dėl to, kad atsargių tyrinėtojų juk taip reta, o pigiai pasišaunančių užsidegėlių, gali sakyti — penkiasdešimt prieš vieną. Aniems atsargiesiems jie visuomet spėją užbėgti už akių, aiškindami, kad jie remiasi pačių gerųjų graikų menininkų žodiniais liudijimais. Ir Lessingas paeiliui atsako, kaip jis tuos „liudijimus" supranta ir kaip aiškina mintį, visų pirmiausia, dviejų Aleksandro Didžiojo laikų tapytojų, Apello ir Protogeno, rašiusių apie tapybos ir „figūrų" teoriją; kaip interpretuoja lyriko Simonido iš Keoso (mirusio 469 m. pr. Kr.) paradoksišką samprotavimą, kurį sušvelnina ir pataiso, darydamas aliuziją į filosofo ir istoriko Plutarcho (I a. po Kr.) frazę, sakančią, kad tapyba ir poezija „skiriasi medžiaga ir pamėgdžiojimo būdu"; nesą



TIZIANAS: Mater dolorosa I (žr. 128 psl.).

abejones, kad tas posakis esąs būdingas visuotiniam senovės graikų nusistatymui.

Vienas iš svarbiausių Lessingo oponentų, — kuriam pašvęsti VIII ir X *Laokoono* skyriai, — yra Oksfordo universiteto profesorius Joseph *Spence* (1699 — 1768 m.), dėstęs tenai istoriją ir poeziją; vėliau buvo kanauninku Durhame, kur ir mirė. Polemizuodamas su juo, Lessingas visą laiką turi galvoj jojo dialogą *Polymetis,* atseit, *Gudrusis* (išl. 1747 m.), kuriame Spence'as apie romėnų poetų estetinį lygį sprendžia iš išlikusių vaizduojamojo meno paminklų. Lessingas jo pažiūrų absurdiškąją pusę taip suformuluoja: jam „poetiniame aprašyme geru nelaikytinas niekas, kas nepatogiai atrodo paveikslu arba statula pavertus" (VIII sk.) ir, žinoma, atžagariai: blogas tas vaizduojamojo meno kūrinys, kurs, į poeziją pervestas, nešauniai atrodo. Bet Lessingas tarp šių dviejų menų tokio reciprokiškumo niekur neranda. Svarbiausia tai, kad jųjų priemonės visiškai skirtingos. Poezija jų turi nepalyginamai daugiau. Todėl ir jos sritis tiek pat platesnė už „tapybos" sritį. Vadinasi, jei pastaroji „nori būti poezijos seserim, tai tenebūnie ji pavydi sesuo". Be to, tapyba yra už poeziją jaunesnė. Tad ji „tenedraudžia vyresniajai visų tų gražgrožių, kurių pati ji neturi" (VIII).

Kitas, aukščiau paminėtajam labai giminingas — tiktai, rodos, dar didesnis — oponentas yra prancūzų archeologas, poetas ir liejikas, grafas Anne Claude Philippe de Tubières *Caylus* (1692 — 1765 m.). Šis žmogus mokslo reikalais buvo daug po svečias šalis keliavęs; svarbiausias jo tikslas buvo Graikija ir artimieji Rytai. Betyrinėdamas antikinį meną ir aplamai senojo laikotarpio palikimus įsigijo daug žinių ir patyrimo. Dėl šių savo kvalifikacijų buvo išrinktas Paryžiaus Meno Akademijos senovės įrašams tirti nariu. 1757 m. jis paskelbė veikalą: *Paveikslai iš Homero Ilijados bei Odisėjos ir Vergilijaus Enejidos*. Matyt, turėdamas galvoj savo idėjų priešo erudiciją ir jo skelbiamųjų pažiūrų populiarumą, polemikai su juo ir tiek daug vietos paskyrė, — ištisus devynis *Laokoono* skyrius: XI — XIX.

Caylus, kaip ir Spence'as, reikalauja, kad poezija ir vaizduojamasis menas nė per žingsnį vienas nuo kito nenutoltų. Norėdamas paskui menininką ištikimai žengti, poetas savo būtybes turįs nepamiršti iškaišyti alegorijomis — tomis tapytojo prasimanytomis vargo priemonėmis. Bet ir antraip: Caylus nori, kad ir tapytojas pamėgdžiotų poetą; negana to: reikia, kad iš pastarojo pamėgdžiotų ne tik tai, ką šis yra „pamėgdžiojęs" (atseit, vaizdavęs), „bet jis turįs ir tais pačiais bruožais pamėgdžioti: jis juo privaląs naudotis ne vien kaip pasakotoju, bet ir kaip poetu" (XI), visai pamiršdamas, jog „yra tapomų

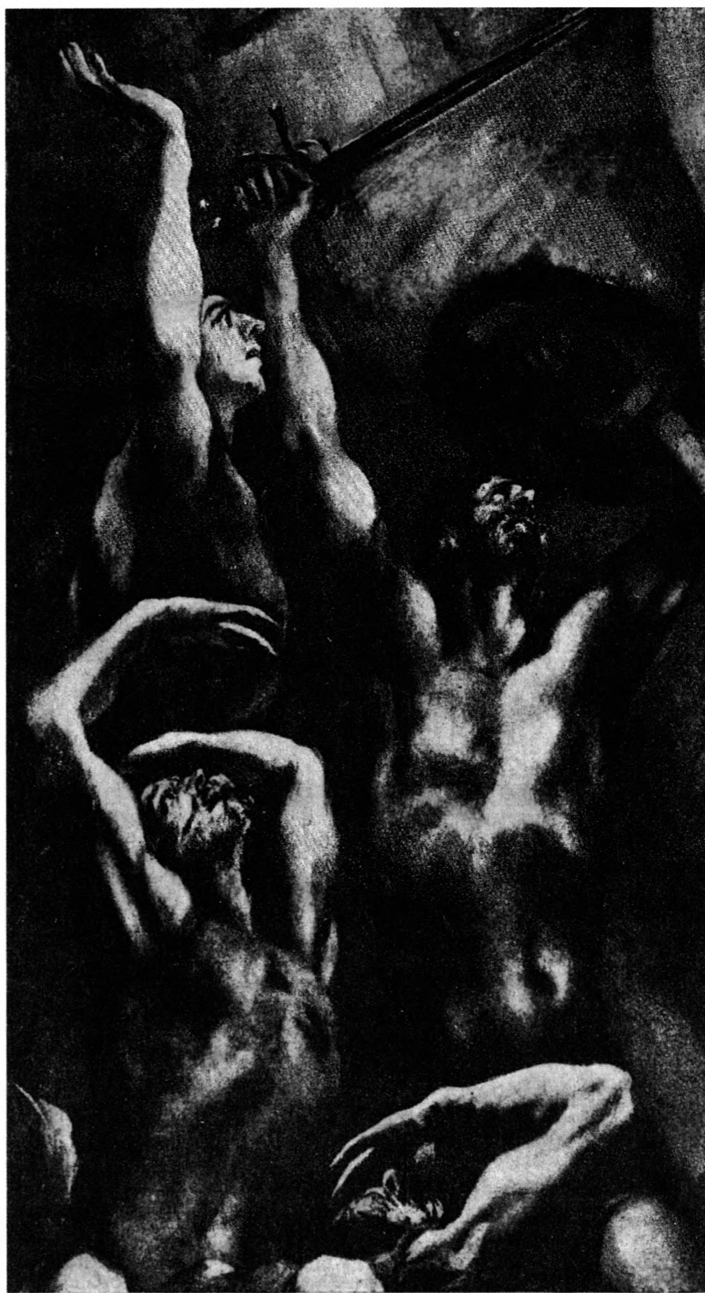


TIZIANAS: Mater dolorosa II (žr. 128 psl.).

ir netapomų įvykių" ir kad „kartais istorikas tapomiausius iš jų atpasakoja tiek pat netapybiškai, kiek ir poetas netapomiausius moka tapybiškai atvaizduoti" (XIV). Lessingas tai vaizdžiai įrodo, pavedžiodamas ir grafą ir skaitytoją po Homerą.

Šiek tiek kitokios rūšies yra du kiti oponentai: nežymus prancūzų dramaturgas Jean Baptiste Vivien de *Chateaubrun* (1686 — 1775 m.) ir anglų socialistas ekonomistas Adam *Smith* (1723 — 1790 m.). Pirmasis gebėjo doroti antikinius siužetus ir 1755 m. paskelbė tragediją *Philoktète*. Antrasis 1759 m. išleido veikalą *Theory of moral sentiments* (kuriame aiškina, kad simpatija, užuojauta yra visuomeninio sugyvenimo ir etikos pamatas); jame ir susidūrė su kai kuriomis Lessingui būdingomis problemomis.

Chateaubruno *Filokteto* proga Lessingas bandė atsikirsti ypač prieš opiniją prancūzų visuomenės, kaip jam atrodė, visai netinkamai supratusios žmogaus kančios apraiškų santykį su jojo didvyriškumu; ta opinija, galima sakyti, buvo daugiau ar mažiau bendra visiems ano meto Vakarams. Taigi, Lessingas rado, kad senųjų graikų — šiuo atveju, visų pirma, Sofoklo — tas klausimas buvęs kur kas tiksliau ir giliau sprendžiamas. Aplamai, Lessingas nemėgo savo laiko saloninio skonio, kuriame per daug buvo jaučiama hegemonija prancūzų dvasios, o jai jis rado daug ką prikišti. Pirmučiausia, atrodė, kad iškraipytai suprantama tikroji žmogaus prigimtis. Prancūzai buvę kalti, jog spiegiąs Sofoklo Filoktetas ir „rėkiąs Heraklas" dabar pasidarę „juokingiausi ir nepakenčiamiausi asmenys scenoje" (I). Chateaubruno *Filoktetas* aną opiniją dar kartą vaizdžiai iškėlęs į šviesą. Chateaubrunas išdrįsęs savo siužetui pasirinkti Filoktetą, tik neišdrįsęs savo tautiečiams parodyti jį tokį, koks jis tikrai turėjo būti. Mat, buvo manoma — Lessingas tatai išreiškia Smitho žodžiais, — kad „nėra vyrui nieko nepadoriau ir negarbingiau, kaip tai, kad jis skausmo, nors ir didžiausio, negali kantriai iškęsti, bet verkia ir rėkia" (IV). Į tai Lessingas trumpai atrėžia: „Visa, kas stojiška, nėra teatrališka" (I). Antra vertus, scena, tai ne arena gladiatoriams miklintis. Scenos „didvyriai turi jausmą rodyti, turi savo skausmus reikšti ir leisti savyje veikti tik prigimčiai". Nes „jei jie parodo dresūrą ir prievartą, tai mūsų širdis atšąla; koturnuotu verslo fechtuotoju daugių daugiausia galima tik stebėtis" (IV). O kuo gi taip stebėjosi anų laikų šviesuomenė scenoj? Lessingas į tai yra atsakęs dar visai jaunas tebebūdamas, viename laiške savo draugui Mozei Mendelssohnui (apie 1756 m.); čia jis išdėsto ir savo paties šiuo atžvilgiu nusistatymą, kurs paliko nepakitęs ir *Laokoono* dienomis. Jis taip sako: „Jie stebisi tokiu Kato-



EL GRECO: Kristaus prisikėlimas (Fragmentas) (žr. 128 psl.).

nu, Esseksu, žodžiu sakant — ne kuo kitu, kaip nepajudinama tvirtybe, nepermaldaujama ištverme, neišgąsdinama drąsa, herojišku pavojaus ir mirties niekinimu". Gerai permanydamas žmogaus prigimtį, sako jis toliau, tegali visus šiuos nejautrius didvyrius laikyti vien gražiomis pabaisomis. Gal būt, jie yra kažkas daugiau negu žmonės, bet jie nieku būdu nėra *geri* žmonės. „Bent man, — aiškina Lessingas, — niekados nėra atėję į galvą kietsprandiškumu susilyginti su Katonu ar Esseksu, kad ir kažin kiek aš jais dėl to kietsprandiškumo stebėčiaus; aš juos visiškai paniekinčiau ir prakeikčiau, jei tai neatrodytų esą dorybės kietsprandiškumas"[47]. Jis jau tuomet aiškiai susivokė, kad panašiais atvejais per dažnai gebama dorybę *vaidinti,* atseit, *stipriai* apsimesti doringais. Todėl jis šimtą kartų labiau vertina tokį didvyrį — vis tiek, scenoj ar gyvenime, — kurį regime panaudojus „visa, kas galima, savo skausmui užgniaužti", čia pat po akimis turint „kentėjimų bandomą jo ištvermingumą" ir pagaliau mums esant visiškai aišku, „jog skausmas gali jį priversti tik rėkti, bet ne daugiau" ir kad „jisai geriau yra pasiryžęs ilgesnį laiką skausmą kęsti, negu bent mažiausiai pakeisti savo mąstyseną, savo pasiryžimus" (IV). Toks kaip tik yra Sofoklo Filoktetas. „Skundai čia yra žmogaus, bet veiksmai — didvyrio. Abeji daro žmogišką didvyrį, kurs nėra nei išlepęs, nei įsigrūdinęs, bet rodosi tai vienoks, tai kitoks, destis, ko iš jo ar prigimtis ar principai bei priedermė reikalauja" (IV). Dėl šių priežasčių „jisai yra aukščiausia, ką išmintis galėjo sukurti, o menas — atvaizduoti" (IV).

Lessingo galva, normalus ir didžiai kultūringas žmogus turi galėti vienkart liūdėti, verkti — „ir narsus būti" (I). Šiame daikte jis pataiso dar vieną iš prancūzų, būtent, Homero vertėją ir gynėją, ponią Anną *Dacier* (1654 — 1720 m.). Tik dar menkai teišsiskleidusios sielos žmonės, prieš eidami į kautynes ar į šiaip pavojus, turi pirma nebemąstyti apie žmoniškumą — kadangi *tai* jiems tegarantuoja ištvermę. Šiuo metodu naudojęsi trojiečiai, norėdami, kad karys jiems išliktų tinkama militarine vertybe; tokį režimą turėjo ir vikingai; Lessingas čia mini Palnatoko, narsų 10-ojo amžiaus piratą, kurs, iš Danijos išvytas, Pamaryje, netoli Wollino, prie Baltijos įkūrė Jomsburgo miestą ir, sako, įvedė įstatymus, draudžiančius net „baimės vardą minėti". —

„Apie tapybą grafas [Caylus] daugiau nusimanė, negu apie poeziją" — sako Lessingas (Laok. XI). Visi duomenys liudija, kad, tapybos ir poezijos terminams vietomis apsikeitus, šį posakį galima pritaikyti pačiam Lessingui. Tapybą jis tikrai žymiai mažiau tepažino; tad čia

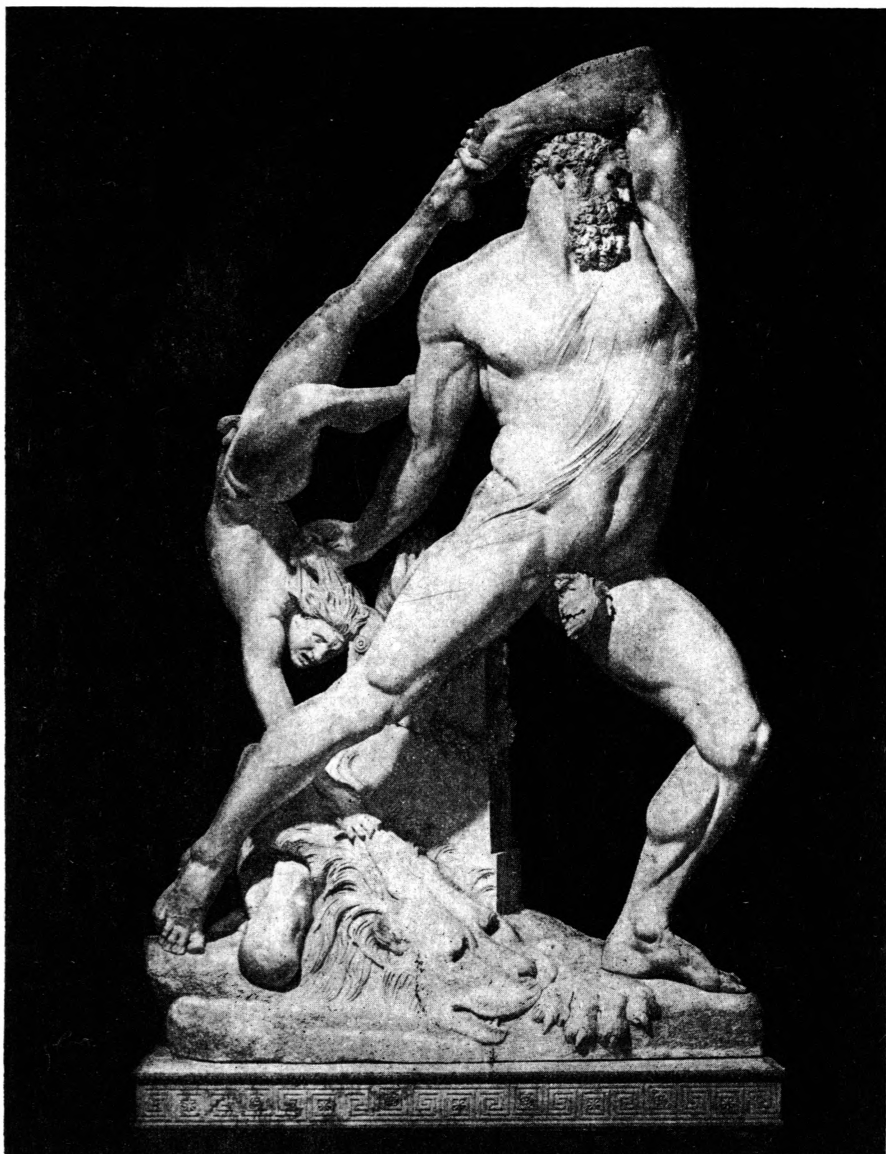


MICHELANGELO: Įsiutimas (žr. 128 psl.).

jis nusipelno daugiau ir rimtesnių priekaištų. *Laokoone* gausu archeologinių netikslumų. Iš dalies to kaltas yra paties šio mokslo netobulumas anais laikais, iš dalies vėl tai, kad Lessingas toliau stovėjo nuo „tapybos", — kaip jis tai suprato, — ir nebuvo toje srityje nė praktikuojąs diletantas, gi poeziją jis galėjo laikyti savo paties menu. Jau vien todėl jo poezijos kritika turėjo visus galimumus būti žymiai šaunesnė už jo tapybos kritiką. Tačiau iš to dar, anaiptol, neseka, kad jis į vaizduojamojo meno esmę ir formas nemokėjo tinkamai atsižvelgti, ir kad nežūstama *Laokoono* reikšmė tėra ta, jog čia gali atrasti tikrąjį kelią į Homerą.

Visų pirma krinta į akį vienašališkas klasicistinis Lessingo įsitikinimas, kad senasis graikų menininkas tevaizdavęs vien „tai, kas gražu" ir kad dargi „paprastoji, žemesniųjų rūšių grožybė buvo jam atsitiktinis siužetas" — kadangi jo meno galutinis tikslas buvęs ne paprastas, objekto panašumą atgaminąs pamėgdžiojimas, bet „paties daikto tobulumas". Vadinasi, manytina, jog graikai nieko bus nežinoję apie realistinį meną. Šių dienų meno istorija rodo betgi ką kitą. Taigi du penktojo amžiaus pr. Kr. tapytojai — Pausonas su Pireiku — nebuvo retos ir nelaimingos išimtys, kurias Lessingas su neslepiamu pasigailėjimu mini; yra net žinoma, kad tarpas tarp Feidijo ir Praksitelio pasižymėjo itin dideliu realizmu. Lessingo tezės netvirtumui pavaizduoti užtenka nurodyti garsiojo oratoriaus Demosteno liguistos konstitucijos statulą, kurią turi Vatikano muziejus; dar ryškiau tasai realizmas matyti iš tikrai jau invalidiškos povyzos, bet puikiai nusisekusio Aisopo biusto. Realistiškesnį portretą plastikoj sunku ir beprasimanyti. O kažin ką sakytų Lessingas, pamatęs skulptūrą, esančią Romos Kapitoliaus muziejuje ir vaizduojančią seną, nepaprastai išvargusią, sudžiūvusią piemenę, tempiančią po pažasčia avinėlį? Tokių, buities tragizmą reiškiančių, dalykų graikuose būta gana daug. (Žr. 113, 115 ir 117 psl.).

Idealaus grožio apsaugos sumetimais, buvęs sugalvotas ir tebiečių įstatymas, liepiąs menininkams piešti tik gražius objektus, o vaizduoti tai, kas bjauru — griežčiausiai užgynęs. Iš panašių motyvų kilęs ir olimpinių žaidimų teisėjų — vadinamasis helanodikų — įstatymas, teleidęs pagaminti portretinę statulą tik kiekvieno trečią kartą iš eilės nugalėjusiojo. Mat, aplamai, anuomet graikuose nenorėta, — taria Lessingas, — kad per daug atsirastų vidutinių portretų meno veikalų tarpe. Be to, buvęs smerkiamas nevertingas mitrumas, stengiąsis, „kad būtų pasiektas su originalu panašumas, pabrėžiant bjauriąsias dalis", vienu žodžiu — karikatūra.



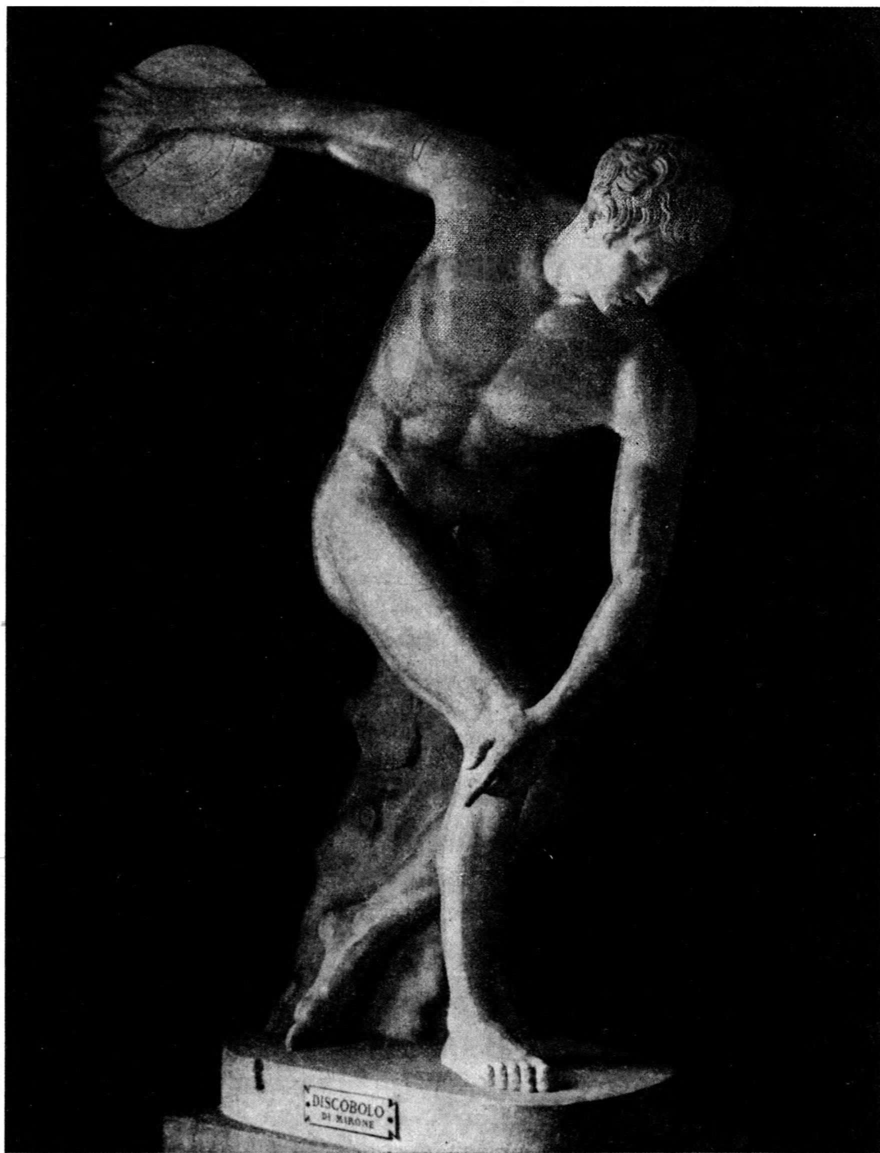
CANOVA: Heraklas ir Lichas (žr. 130 psl.).

Gretindamas karikatūrą su riparografija, Lessingas parodė, kad jos esmės jis visai nesuprato. O ir nežinojo, kad karikatūrinės plastikos senovės menas apsčiai turėjo — tiek Egipte, tiek Graikijoj, tiek ir Romoj, iki pat vėlyvojo meto.

Tačiau reikšmingi yra jo žodžiai, kuriais jis apibūdina dviejų dalykų tapybinio vaizdavimo ribas. Tatai *praeinamo stipraus susijaudinimo ir praeinamo stipraus veiksmo vaizdavimas*. Ir vienu, ir antru atveju Lessingas yra griežtai nusistatęs prieš vaizdavimą pačios kulminacijos, už kurios vaizduotė nieko nauja nebemato. Be to, užfiksuodamas *labai raiškingo pergyvenimo patį aukščiausiąjį momentą,* galintį trukti tik gana trumpą laiką, menininkas jį neribotai prailgina, o tai žiūrovą vargina ir pykdo. Daug harmoningiau mus nuteikia santūresnėje lytyje parodyti afektai. Tatai gražiai matyti, vieną su kitu lyginant, du to paties siužeto Tiziano paveikslus; abu vaizduoja skausmingą Dievo Motiną. Kantriai slepiamas sopulys antrajame veide daro šį paveikslą žymiai patraukesnį už pirmąjį, kuriame mažiau tesivaržoma su skausmu. Rodos, kad ir gyvenime kur kas rimčiau atrodo ir galingiau patraukia tas, kurį įspėjame kenčiantį, negu tas, kurs balsu rauda. Pasirodo, jog čionai grožinio įspūdžio galingumas pareina ne nuo veikalo — ar gyvo subjekto — didesnio forminio tobulumo, bet vien nuo mokėjimo išsaugoti, kad iki galo nebūtų nunuogintas tematizuojamasis jausmas — ypač, kai jis yra išimtinis, intymus ir galingas; mažiau parodysi — stipriau paveiksi[48]. Tatai tinka ne tik kalbant apie skausmą, bet taip pat ir apie džiaugsmingą įkvėpimo polėkį bei religinę ekstazę. Per daug juos išryškinus paveiksle ir pritempus prie kulminacijos, kompozicija arba tampa šiek tiek komiška, arba ima akį raižiai veikti ir atstumia. (Žr. 119, 121 ir 123 psl.).

Nebėra ko stebėtis Lessingo pasipiktinimu, kur jis užsimena apie La Mettrie (1709 — 1751 m.). Šis filosofas buvo materialistas. Tad, pagerbti savo idėjiniam pranokėjui Demokritui, įsigeidė būti atvaizduotas gana linksmai nusiteikęs; mat, senasis Abderos mąstytojas buvo vadinamas besijuokiančiu filosofu, kaip kad Herakleitas — verkiančiu. Apie šį La Mettrie portretą Lessingas taip sako: „Pasižiūrėkim į jį dažniau, ir iš filosofo jisai pavirs kraipuokliu; jo juokas pataps vaipymusi" (III). Tuo būdu ir juokas, kaip staiga prasiveržiąs ir staiga dingstąs reiškinys — Lessingo manymu — negali būti meno prailginamas.

„Prailgintą" didžiausio įsiutimo jautulį parodo Michelangelo piešinys - škicas, esąs Florencijos Ufficijų rinkiny. Tai būtų tikra priešingybė Timanto paveikslui, kuriame su visu veidu paslėptas Agamemnono skausmas. (Žr. 125 psl.).



MIRONAS: Diskobolas (žr. 130 psl.).

Taip pat daug skonio ir išmanumo parodė Lessingas, aptardamas *veiksmo vaisingąjį momentą,* tinkamą vaizduojamajam menui. Šio meno prigimtis esanti tokia, kuri sakytuoju momentu leidžia pasidaryti arba tarpą prieš pat kulminaciją, arba tarpą tik ką po jos. Timomachą jis teisingai giria už tai, kad šis savo garsiajame *Medėjos* paveiksle paėmęs ne patį vaikų žudymo momentą, bet prieš pat šį žygį įvykstančią vidaus kovos valandėlę — „kada motiniškoji meilė dar tebekovoja su pavydu" ir kada „mes tos kovos galą jau numatome". „Bet kaip tik todėl mažai mus tepažeidžia paveiksle tebesitęsiąs Medėjos neryžtumas" (III). Įsidėmėtina yra čia Lessingo argumentacija: „juk mes veikiau trokštume, kad ir pačioje tikrovėje būtų buvę čia sustota, kad aistrų kova nebūtų išsisprendusi, arba jos bent tol tvertų, iki laikas ir apsimąstymas apmalšins įsiutimą ir motiniškiems jausmams leis nugalėti" (III). Išlikusi yra tik šio paveikslo kopija vienų atkastojo Herkulano namų sienoj. Bet ir iš jos byloja įspūdis tuojau prasidėsiančio viesulo, kurio ribų ir padarinių niekas neįspės; tatai matyti iš nugręžtos į šalį galvos, kraupaus žvilgsnio ir didelio sielos kartumo, išsižymėjusio burnos bruožų susidėstyme; taip pat iš mėšlungiško žaidimo rankų, laikančių kalaviją. Savo neapibrėžtais baugiais galimumais neatsotinamai traukia į save šis paveikslas. Panašiai yra ir su kitu to paties autoriaus kūriniu — *Šėlstančiu Ajaksu,* kur herojus parodytas ką tik po jo šėlimo. Šio žmogaus „dūkimo dydį galima gyviausiai matyti iš nusiminusio gėdinimosi, kurį jis dabar dėl to jaučia. Audrą matai iš į krantą išmestų nuolaužų ir lavonų" (III). Neveltui už šiuodu abu didžiojo Bizantijos menininko paveikslu Julijus Cezaris sumokėjo 80 talentų ir padėjo juodu *Venus Genetrix* šventovėje. Galima numanyti, kokia tai suma, jei vienas talentas būtų dabar lygus 7.200 litų! Timomachas priklausė poaleksandriniam periodui.

Lessingo draudžiamuoju momentu naudojosi žinomasis italų skulptorius Canova, kurdamas savo grupes: Heraklą, žiauriai pasigriebusį į uolą nudėti Lichą, ir Tesėjų, baigiantį nudobti Minotaurą. Dar laimingai aštrus neharmoningumo įspūdis išvengtas senovės priešklasinio skulptoriaus Mirono, jo šauniajame *Diskobole;* antra vertus, čia ir siužetas daug ramesnis. Tačiau bene svarbiausias ir lemiąs veiksnys šiuo atveju yra mokėjimas — tam tikra sąnarių padėtimi — šiek tiek sušvelninti kūno pusiausvyros kritiškumą; nebevedamas iš kantrybės žiūrovas gali jau ramiai kontempliuoti. (Žr. 127 ir 129 psl.).

Iš esmės Lessingas tinkamai apsprendė ir alegorijos vertę vaizduojamajame mene. Jisai įžvelgė žalingumą atributų, kuriais menininkas



DONATELLO: Viltis, Vario statulėlė (žr. 132 psl.).

intelektiniu būdu prakalbina paveikslą ar statulą. Kenksminga čia tai, kad tie vaizdavimo elementai, kurie tiesiai psichologiškai veikia, esti išstumiami susitartinių ženklų (simbolių), apibūdinančių abstrakčias autoriaus idėjas — dorybę, viltį, labdarybę, nusikaltimą persekiojantį teisingumo kerštą... Tokiais atvejais sunku išsiversti be žodinių paaiškinimų, — vadinasi, vaizduojamasis menas pristigsta čia savo tikrosios kalbos ir griebiasi „ženklų, kuriuos išsigalvojo kurčiai turkų haremuose". (Žr. 131 psl.). — — — — — — — — — — —

Trumpas Laokoono turinys. — Winckelmanas klysta, manydamas, jog Laokoonas turįs vos pravirą burną ir nerėkiąs todėl, kad skulptoriai norėję tuo pabrėžti jo sielos didybę (I). Toks jųjų sumanymas iš tikrųjų yra paremtas tuo, jog didžio šauksmo plačiai atverta ryklė daro veide bjaurų įdubimą, kas pažeidžia plastinio meno grožio dėsnius (II). Nepamirština ir tai, kad gyvo žmogaus klyksmas įmanomas tiktai trumpą laiką. Nes „aštrus skausmas, išspaudžiąs riksmą, arba tuojau pasiliauja, arba sunaikina kenčiantį subjektą". Todėl statuloj, dėl nenatūralaus prailginimo, šį procesą nevaržomai realizuoti nedera (III). Poetas šiuo atžvilgiu yra daug laisvesnis: jo čia nevaržo jokie grožio dėsniai, nei greit praeinamų dalykų užtęsimas (IV). Vadinasi, būtų pateisinami visi nukrypimai, jei skulptoriai, Laokoono grupę kurdami, ir būtų rėmęsi Vergilijaus *Enejidoj* apdainuotu epizodu (V). Gi Vergilijui būtų buvę leista, į skulptorius nusižiūrėjus, šią temą doroti nieko nepakeitus (VI). Dažnai klystama, manant, kad poetas priklausąs nuo vaizduojančiojo menininko (VII). Poezija turi daugel priežasčių, leidžiančių jai netapybiškoms grožybėms teikti pirmenybės prieš tapybiškąsias (VIII). Priverstas atsižvelgti į kulto reikalavimus, menininkas dažnai nusikalsdavo grynojo meno paskirčiai (IX). Suasmenintas poeto sąvokas menininkas paverčia alegorijomis, kurias galima atspėti iš tam tikrų ženklų (X). Paveiksluose patartina doroti plačiai pažįstamus siužetus, nes tik tada jie visiems tebus suprantami (XI). Nutapytos Homero dievų scenos praranda savo didingumą ir paveikumą (XII). Aplamai, puikiausieji Homero vaizdai pasirodo esą netapomi, o tapomiausieji — be jokio poetinio poveikio (XIII). Miltonas — tas didysis epininkas — ničnieko neduoda menininko teptukui (XIV). Pandaro šūvis Homero *Ilijadoje* yra nenutapomas poetinis paveikslas (XV).

Tapyba yra erdvinis menas, poezija — laikinis. Tapyba vaizduoja erdvinius objektus — kūnus; poezija — laike įvykstančius reiškinius, — veiksmus. Pirmoji veiksmus gali doroti tik nurodomai, tarpiškai — per kūnus; antroji kūnus tokiu pat būdu — per veiksmus

(XVI). Aprašinėdamas kokio daikto — sakysim, Alpių gėlės — atskiras dalis, poetas nesužadina mumyse visybės vaizdo (XVII). Įsidėmėtina, kaip čia elgiasi Homeras. Kurdamas gyvą veiksmo paveikslą, jis Achillo skydą kaldina čia pat po mūsų akimis (XVIII). Ir jis neapsakinėja skyde išraižytų paveikslų, bet juos papasakoja kaip laikiškai sravinčius veiksmus (XIX). Kūno gražumą vaizduoti yra skulptoriaus bei tapytojo uždavinys (XX). Gi poeto reikalas yra užburti skaitytoją tos grožybės paveikumu (XXI). Išmaningas tapytojas Homerą skaito ne savo menui čia medžiagos ieškodamas, bet tik savo vaizduotę lavindamas (XXII).

Poetas, juokingumui sustiprinti, naudojasi ir baisumu, nes vaizduotėje — į kurią kaip tik yra nukreiptas jo menas — tatai neišsiryškina iki tikrovinio realumo (XXIII). Kai taip elgiasi tapytojas, tai jis nusikalsta grožio dėsniams (XXIV). Už bjaurumą ir baisumą dar mažiau tinka jam šlykštumas, kuriuo poetui leistina sustiprinti savo juokingą ar baisų siužetą. Poezija ir čia aiškiai pasirodo esanti platesnis menas (XXV).

Likusiuose keturiuose šio savo veikalo skyriuose Lessingas vėl sugrįžta prie Laokoono grupės, stengdamasis bent apytikriai nustatyti jos atsiradimo datą ir iš naujo pradeda bylą su Winckelmanu. Bet visa tai šiandien nebeturi reikšmės. Todėl buvo galima ramiai išsižadėti tokios pabaigos, paliekant ją literatūros archyvininkams. Sutrumpinti ir visi išverstieji skyriai — vieni daugiau, kiti mažiau, žodžiu, praleista visi neesmingieji ir galutinai pasenę dalykai.

CROCE

g. 1866. II. 25.

Benedetto Croce (sk. Kroče) gimė Apeninų pietinėj daly — Pescasserolyje, Akvilos provincijoj. Abu tėvai — Paskalis ir Liudvika Sipari — buvo abrucai. Dar jo tėvo tėvas, — tapęs vyriausiojo teismo patarėju, — su visa savo šeima persikėlė gyventi į Neapolį. Čia Benedetto išėjo vidurinį mokslą katalikų kolegijoj, kurią tuomet gausiai lankė įžymiųjų Neapolio sluoksnių vaikai.



Benedetto Croce

Casamicciolyje bevasarodami, 1883 m. žuvo nuo žemės drebėjimo Benedetto tėvai ir vienintelė sesuo Marija; ir jis pats vos po keleto valandų tebuvo iš po griuvėsių ištrauktas. Išsigelbėjęs, su savo dar gyvu likusiu broliu, — kurs tuomet mokėsi Neapolio kolegijoj, — persikėlė pas dėdę (iš tėvo pusės) Silvijų Spaventą, į Romą. Atvykęs įstojo į tenykščio universiteto teisių fakultetą. Bet teisių mokslus Croce labai nenoromis ėmėsi į galvą; retas svečias tebuvo ir tos rūšies paskaitose. Daug labiau jį traukė filosofija; susirado ir gerą jos dėstytoją — herbartininką ir antihegelininką — Antonijų Labriolą, kurį Croce ir po šiai dienai maloniai mini. Visą likusį laiką praleisdavo bibliotekose, kur galėjo atsidėjęs studijuoti istoriją ir literatūrą.

Dėdei Spaventai labai būtų buvę malonu matyti Crocę iškylant diplomatinėj karjeroj. Dėl šios priežasties pasijuto skaudžiai apviltas, — pastarasis nesiryžo doktorizuotis juristu.

Gali sakyti, iki pat šiol Croce pasiliko privačiu mokslininku. Jo mėgiamos sritys — filosofija, istorija ir literatūros kritika.

Prieš pat fašizmo atėjimą, neilgą laiką yra buvęs Italijos švietimo ministru[48a]. Į naująją valstybinę koncepciją paliko neįsijungęs. Bet prieš ją iš principo ir nekovojo. Retkarčiais betgi griežtai reagavo į kai kuriuos naujuosius įsakymus, įtariamus varžant dvasios laisvę. — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Crocės filosofinės pažiūros gana ypatingos. Filosofiją jis laiko plačiai suprastos istorijos metodologija — istorijos, kuri apima visą konkrečiąją mūsų tikrovę. Ta metodologija nėra išorinė ir juslinė; ji yra vidujinė ir spekuliatyvi, nes aiškina taip pat ir visatos struktūrą.

„Grynosios sąvokos", kuriomis žmogus mąstydamas naudojasi, nesančios atomiškai viena nuo kitos atitrūkusios minčių dalelės, bet esančios tam tikrų priešingybių sintezės, atseit, esančios organiški kompleksai. Tačiau dialektiniu būdu jų negausi.

„Grynosios sąvokos" taip pat gali objektyvuotis ir kaip sprendimai, išvados bei apibrėžtys. Be to, vienintele galima minties lytimi Croce laiko — griežtai paėmus — individualų sprendimą.

Šiaip ar taip, žmogus mąsto „istoriškai". Croce tuo nori pasakyti, kad mąstymas iš prigimties yra grynoji, tikroji „istorija", o pastaroji tuo pačiu būdu — filosofija; taigi jiedvi viena nuo antros neatskiriamos. Čia Croce maždaug taip argumentuoja. Aiškindama istoriją, vadinasi, universalindama tai, kas individualu, ir individualindama tai, kas universalu, mintis iš to viso gamina istoriją, taigi filosofuoja. Nesvarbu, ar mes mąstome faktais ar sąvokomis — t. y. ar kaip paprasti žmonės, ar kaip išmokslinti mąstytojai.

Filosofija turinti tarnauti vien skirtumams aiškinti. Croce smerkia kiekvieną filosofiją, kuri tariasi besiremianti kokia nors vienove, ar jos siekia. Tokiais atvejais esąs pamirštamas tikrasis ir vienintelis filosofijos uždavinys — sąvokų ir dalykų skirtumus nagrinėti. Bet kokią filosofiją, turinčią vienovinę tendenciją, Croce vadina „teologizuojančia filosofija". O tikroji filosofija esanti kritikinio pobūdžio. Čia jis pasiremia „didžiu vyru, jei ne didžiu šventuoju" — Ignacu iš Loyolos, kurs, būdamas mistikas, taip sako: „Didelė dvasinė nauda yra save skirti nuo Dievo, kad Jam tarnautum". „Bet save skirti nuo Dievo, — aiškina Croce, — yra mąstyti; o mąstyti yra kritikuoti, gi kritikuoti — tai atskirti".

Kol tik žmogus yra žmogumi, t. y. kol jis naudojasi mąstymo galia, tol jis filosofuoja. Filosofija esanti tokia pat nepasiliaujama ir amžina, kaip ir karas, kurs glūdi visų daiktų sterblėje.

Nors Croce ir labai kratosi nesąs Hegelio paveiktas[49], tačiau beveik kiekviena reikšmingesnė jo išvada parodo, kiek jis yra skalnas didžiajam dialektikui. Juk ne kas kitas, o Hegelis, įsižiūrėjęs į mąstymo prigimtį, daug anksčiau už Crocę dialektikos principą pritaikė pasaulio istorijai; tezės, antitezės ir sintezės būdu vyksta visų daiktų raidos procesas, — aiškino Hegelis. Būtų priešinga daiktų raidai, norėti, kad jie taikioj glaudos būsenoj greta vienas kito gyventų. Ir Hegelis energingai pasipriešina Kanto „amžinos taikos" idėjai, tuo atgaivindamas Herakleito mintį: „Karas yra visų daiktų tėvas ir karalius" — Πόλεμος πνάτων πατὴρ καὶ βασιλεύς.

Gelbėdamas tai, kas dar vertinga buvo likę tarp Hegelio sistemos skeveldrų, Croce, žinoma, performavęs, tuos likučius noriai sunaudoja. Vienas iš tokių „išgelbėtų" radinių yra, rodos, — Crocės nesubstancialiai suprantama, — *dvasia*, griežčiau paėmus — *dvasinis procesas*, kurs esąs vienintelė ir būtinai galiojanti vienovė, vietoj visų sisteminių vienovių. Tai „nerimastinga vienovė", kaip ją Croce, drauge su Hegeliu, vadina.

Dinamiškoj Crocės pasaulėžiūroj ir Dievas yra šiame tampamame ir kintamame pasaulyje aktualizuota Galybė. Tatai dar nereiškia, kad Croce yra ateistas. Aišku, jis nieko nenori žinoti apie teologiškai suprantamą Dievą, kaip ir apie bet kokį dualizmą. Antai, mąstymo ir veiklos santykį jis taip monistiškai grindžia. Mintis yra mąstomas veiksmas, o veiksmas — tai *mąstymo* veiksmas. Taip pat mąstyti ir norėti jam yra neperskiriami dalykai. Grynoji valia, arba imperatyvinė privala, — kuria paremta Crocės etika, — yra norėjimo, arba jausmo išraiška.

Paneigdamas definityvias sistemas, Croce betgi aiškiai reikalauja, kad dalinių atvejų mąstymas būtų tvirtai suderintas su visa žmogaus mąstymo apimtimi. Tai esąs vienintelis leistinas sistemingumas. O kadangi skirtumų aiškinimo, tariant, filosofavimo vyksme visados atsiras kas nors taisytina ir naujintina, tai filosofijoj esą galima kalbėti ne apie sistemas, bet tik apie neribotą eilę filosofinių persisteminimų.

Croce nenori, kad ir su jo filosofija būtų siejamas tradiciškai suprastos sistemos vardas. Tatai iš tikrųjų ir tėra kelios ilgos serijos atskirų klausimų, kuriuos jis aiškina, paėmęs vienus iš jau egzistuojančių filosofinių sistemų, kitus yra pats iškėlęs, besigilindamas į istoriją ir kritiką.

Keturios, jo išmanymu, yra žmogaus dvasios kategorijos: *tikrenybė, naudingumas, gėris* ir *grožis*. Jas atitinką keturi mokslai yra: *logi-*

ka, ekonomika, etika ir *estetika;* pastarosios pagrindinės supozicijos, pagal Crocę, yra tokios.

Žmogus naudojasi dvejopu pažinimu — *intuityviu* ir *loginiu*. Pirmasis yra nukreiptas į tai, kas *individualu,* ir žinias mums teikia *vaizdais,* antrasis siekia to, kas *bendra,* ir mus prusina *sąvokomis.*

Praktiniame gyvenime ir dažnai meno kritikoj vyrauja intuicija, nes čia situaciją paprastai prireikia suvokti skubiai, aplamai ir tiesioginiu — trumpiausiu — keliu. Kitaip yra grynuosiuose moksluose ir filosofijoj, kur reikalinga kruopšti precizija. Čia intuityvaus prado galia esti iki minimumo nustelbiama, jei tik nesunaikinama.

Intuityvusis pažinimas yra betgi savarankiška funkcija. Juk, sakysim, ne tik menininko įgautame mėnesienos įspūdyje, bet net ir topografo suvoktame bendrame vaizde žemėlapio, reiškiančio tam tikrą geografinį vienetą, nieko intelektiška nėra. Nerasi to nė muzikos motyve, nei dūsaujančiuose eilėraščio žodžiuose, nei mūsų kasdieninio gyvenimo įsakinėjimuose, prašymuose bei nusiskundimuose. Bet jei civilizuoto žmogaus kontempliacijose ir randi daug sąvokinio elemento — vis dėlto tai nebėra savarankiškos sąvokos. Kadaise jos buvo sąvokos, bet dabar, būdamos į žiūras įpintos, jos tapo kiaurai pastarųjų nebeatjungiamomis dalimis. Pavyzdžiui, koks nors tragedijos ar komedijos personažas kai filosofuoja, tai tos jo filosofinės mintys šioje vietoje nebėra mintys grynąja prasme, bet kaip tik šiam personažui *būdingos* mintys. Lygia dalia ir paveikslo raudona spalva nebėra sąvoka spalvos, kurią pažįsta fizikas, bet tik atvaizduotąjį objektą apibūdinąs raudonumo elementas. Čia visybė apsprendžia savo dalių kokį. Gali pasitaikyti, kad meno veikale filosofinių minčių surasime daugiau, negu bet kokiame filosofiniame traktate, arba vėl pastarajame atsiras daug aprašymų, vaizdų, anekdotų. Tačiau *rezultato* tatai nepakeis: meno veikalas visados liks tik intuicijos padaras, kaip ir folosofinis traktatas — minčių bei *sąvokų* padaras.

Taip pat intuityvusis pažinimas gali būti visiškai laisvas ir nuo *laiko* ir *erdvės* — tų tariamai būtinų pavaizdžiojo suvokimo, arba žiūros lyčių. Mat, yra pakankamai ir tokių žiūrų, kurios su laiku ir erdve nieko bendra neturi: pav., tam tikras dangaus spalvos niuansas, taip pat ir mūsų jausmų niuansai, arba skausme ištarta aimana bei valios impulsas. Visa tai objektyvuojasi mūsų sąmonėj, netarpininkaujant erdvei nei laikui. Kai kuriuose įspūdžiuose betarpiškai tėra duotas tik laikas, kituose — tik erdvė. Kitą kartą ir viena ir antra tik per prisimąstymą tėra suvokiama. Taigi erdvė ir laikas nėra mūsų žiūros *lytys,* bet vien jos medžiaga.

Meno kūrinį intuityviai suvokdami, mes jame suvokiame ne erdvę ir ne laiką, bet jo individualią fizionomiją, — tai, kas jame *būdinga*. Erdvė ir laikas, kaip ir naujoji psichologija daugiur paliudija, toli gražu nėra pačios paprasčiausios, bet yra kaip tik gana sudėtingos funkcijos. Croce konkrečiame suvokime tepripažįsta tik vieną intuityvią kategoriją — daiktų tiesioginę *charakteristiką*.

Bet intuityvi dvasios veikla tegali *tam tikra lytimi* — tam tikra *žiūra* — konkretizuotis tik turėdama ką „charakterizuoti". Tokiu mūsų dvasios formuojamu turiniu gali eiti ne tik aplinkinio pasaulio daiktai, bet taip pat ir visas mūsų iškart mums nesuvokiamas vidus. Besistengdami mumyse aplamai tebesireiškiančius motyvus įsisąmoninti ir juos sutvarkyti, mes aiškiai numanome, kaip *formuojąs* mūsų dvasios pradas stengiasi viršų gauti ant gaivališkai mumyse tebekunkuliuojančios *materijos* prado; materija, — tai visi mūsų impulsai, motyvai ir jausmai, pirmykščiame jųjų pavidale, o forma — esame mes patys, mūsų aktyvi dvasia.

Kadangi intuityvi žiūra yra aktas, kuriame visi duomenys mūsų dvasiai pasirodo pirmagimiškoje lytyje, taip sakant, *in statu nascendi*, tai ji negali būti sąmoningas atsiminimas — *asociacija*. Gi ją laikydami nesąmoningų elementų junginiu, mes jos neatskirtume nuo paprastųjų biologinių jusmų. Deja, žiūros nerasi nei atminties vyksme, nei paprastųjų jusmų tėkmėje. O būdama *produktinga*, atseit, formuojanti, konstruktyvi, diferencijuojanti funkcija, ji nebus nė sensualistiškai suprasta asociacija; ji bus *sintezė*, vadinasi, dvasinis aktas.

Taip pat negalima žiūros tapatinti nė su paprastu *vaidiniu*, kuris, tūlo psichologo nuomone, esąs prašokęs jusmą, bet minties nepanokęs. Jei tokiam vaidiniui priskirsim ryškią lytį, kuria jis išsiskirs iš jusmiškai psichinio fono, tai jis tikrai bus *intuityvaus pažinimo momentas* — *žiūra*. Priešingai, telaikydami vaidinį tik kad ir kažin kaip turtingu jusmu, negalėsime jo atskirti nuo nekultyvuoto jusmo, kurį gali rasti ir išsivysčiusiame, ir primityviame organizme. Galima pasakyti, kad žiūra bus tik tada vaidinys, kai šis turės visas žymes *antrojo laipsnio* psichinio padaro, formaliu, kokiniu atžvilgiu besiskiriančio nuo savo pirmojo laipsnio — jusmo.

Tikrąjį *vaidinį*, tikrąją *žiūrą* nuo bet kokių žemesnių funkcijų galima atskirti iš to, kad tasai vaidinys, arba žiūra yra drauge ir *išraiška*. Nes šį ar tą pažinti galima tik objektyvuojančia, tariant, formuojančia intuicija. Mūsų prigimtis yra tokia, kad intuityviai pažįstame *lygiai tiek, kiek išreiškiame*. Išraiškos sąvoką Croce supranta plačiau,

negu yra įprasta. Išraiška turi pasižymėti kiekviena žiūra, vistiek, kokios rūšies ji bebūtų. Jei tik turi gražių minčių, tai ir gali jas žodžiais išreikšti; teisindamasis savo vidaus turtingumo nemokąs apsakyti, teparodai, kad savęs nepažįsti — neturi nieko vertinga. Menininko talentingumą žymi ne jo rankų miklumas, bet tai, kad jo suvokimas yra daug turtingesnis ir ryškesnis už paprasto žmogaus. Antai, Michelangelo sako: „Smegenimis tapoma, o ne rankomis". *Delle grazie* vienuolyno prioras perpyko, matydamas, kad Leonardo da Vinci ištisas dienas prastovi priešais savo *Paskutinę Vakarienę*, nieko neveikdamas. Leonardo jam tarė: „kilnieji menininkai visų daugiausiai tada kuria, kai atrodo, kad jie visų mažiausiai tedirba, nes tuomet jie dvasioje ieško savo formų". Croce čia priduria: „Tapytojas todėl yra tapytoju, kad jis *mato* tai, ką kitas tik *junta* — ką šis akimis, berods, pagauna, bet *nemato*". Nemokėdamas sekti nusišypsojimą darančio būdingo bruožų keitimosi, iš vieno apytikrio nusišypsojimo įspūdžio nesukursi šį reiškinį vaizduojančio paveikslo. Negimę būti tapytojais, mes net savo intymiųjų draugų veiduose pavaizdžiai teprisimename vos keletą bruožų.

Taigi pavaizdžiai intuityvus pažinimas yra išraiškinąs pažinimas; žiūra — tai jau iš pat pradžios pavidalinimas.

Paprasto žmogaus intuicija ne *intensyvumu*, bet *ekstensyvumu* tesiskiria nuo menininko-kūrėjo intuicijos. Juk kukli liaudies dainelė, negausiomis priemonėmis teaiškinanti visiems suprantamą meilės temą, savo keliu gali būti tobula, nors ją kitu atžvilgiu — turinio platumu, idėjų gausumu — nederės lyginti kad ir su Giacomo Leopardi meilės daina.

Lygiai, kaip nėra atskiros fiziologijos mažiems ir dideliems gyvūnams, atskiros chemijos paprastiems laukų akmenims ir kalnų masyvams nagrinėti, taip negali būti nė atskiros estetikos menkoms ir įžymioms žiūroms įvertinti.

Ir netinka sakyti, jog esama eilinių žmonių ir poetų, dailininkų, bet reikėtų sakyti, kad yra tik mažų ir didelių poetų, dailininkų, nes kiekvienas yra šiek tiek menininkas. Jei sakoma, kad genijai mums mus pačius atranda, tai ar iš to nematyti, jog jie tos pačios su mumis prigimties? Tad „genijus, kokios rūšies jis bebūtų, visados yra kiekinė sąvoka, empirinė skirtybė".

Kaip kad vienašališka ir truputį juokinga yra jungti genijus į atskirą, visu kuo viršesnę už paprastųjų žmonių, kategoriją, taip pat nepridera juos dėti ir žemiau „normalių" žmonių tik dėl to, kad jie kurią *nesąmoningai*. Tačiau jei intuicija yra pažinimas, tai genijaus

darbas tegali būti tiktai sąmoningas. Žinoma, meno genijui nėra būdingas *reflektuojąs* sąmoningumas ir istorinis bei kritikinis momentai.

Formuojamasis vyksmas užklumpa dar tebegimstančius įspūdžius. Todėl ir negalima, griežtai atskyrus, kalbėti apie *turinį* ir *formą*. Per koštuvą leidžiamas vanduo abiejose jo pusėse yra tas pats vanduo, tik anoj pusėj rėtelio jis krenta kitaip suformuotas. Taip ir su menininko dorojamais įspūdžiais: jiems per jo sąmonę pilantis, tuojau pat vyksta ir jų pavidalinimas. Ir tik išraiškos apgalėti, jie tetampa estetiškai vertingi. Tad estetingumas glūdi tiktai *formoj*, o ne turiny; šis yra vien išraiškos fenomeno būtinas pradedamasis taškas. Tarp turinio, kurs yra kokinės prigimties, ir formos nėra jokio ryšio nei perėjimo. Turinį mes patiriame tik tada, kai jis jau suformuotas; tada tik jis ir įdomus tampa — ne anksčiau.

Be formuojančios intuicijos gamtą kopijuoti būtų proza, bet ne menas. Todėl jei yra galima kalbėti apie meną kaip apie gamtos pamėgdžiojimą, tai tik turint galvoj *idealizuojantį* pamėgdžiojimą — vadinasi, kai pamėgdžiojimu laikysime *vaidinį*, arba *žiūrą* kaip pažinimo lytį. Ir jei fotografijoj galima rasti meno, — tai tik tiek, kiek fotografo parinktame aspekte, fone, pozicijoj yra matyti jo intuicijos.

Menas kaip tik dėl to ir yra pažinimas, kad jis yra forma, o ne psichinė materija, ne pats savaime jausmas. Dėl šios savybės gali ir menas savo būdu tiesas skelbti.

Meninei lyčiai įgauti yra pajėgūs *visi* jusliniai įspūdžiai; negali būti *privilegijuotų* įspūdžių. Juk ir Dante doroja ne tik regos, bet taip pat ir lytos bei temperatūrinius įspūdžius; kalba ne vien apie „saldžią spalvą Rytų šalies safiro", bet ir apie „garo sloginamą orą" arba „skaidrų upelį, kurs ištroškusiojo gerklę dar labiau džiovina". Argi iš priešais kabančio paveikslo mus tepasiekia optinis įspūdis? Anaiptol. Mes čia juntame ir išsirpusių vaisių saldumą, ir sveikų jaunų kūnų šiltumą, ir dar daug ko kita — destis, kokie objektai, situacijos, veiksmai bus atvaizduota. Be to, estetinė išraiška yra tokia gyva vidujinė sintezė, kurioj nieku būdu negalima nurodyti, kas yra pirmaeiliai, o kas tik pašalinės reikšmės elementai. Juk iš paveikslo ar eilėraščio gaunamieji įspūdžiai visi yra vienodai vertingi — kad tik kūrinio visybė bus patrauki, estetiška. Mes nieko nežinome, kas su jais įvyko, mums įgaunant vaidinį. Vėlyvesnė jų mokslinė analizė su menu jau nieko bendra nebeturi.

Meno veikalas yra tuo pačiu būdu vieningas ir *nedalomas,* kaip kad ir įspūdžius formuojančioji išraiška yra *ypatingas, nedalomas* dvasinis aktas.

Aistringas menininko jauslumas žymi jame susitelkusios medžiagos gausą, o jo olimpinė rimtis ir „nejautrumas" — formą, kuri rikiuoja jo jausmų ir pergyvenimų sąmyšį. —

Jei intuityvusis pažinimas yra nepriklausomas nuo protinio pažinimo, tai iš to dar neseka, kad gali būti ir priešingai.

Protinis pažinimas nusako daiktų santykius. O kiekvienas mūsų suvokiamas daiktas yra žiūros padaras. Taigi žiūra yra tokia pat pagrindinė sąlyga sąvokai atsirasti, kaip ir įspūdžių medžiaga reikalinga pačiai žiūrai gimti.

Toliau: kokios skirtingos prigimties savo aukščiausiuose pasireiškimuose — *mene* ir *moksle* — bebūtų intuityvus ir loginis pažinimas, estetinėj srity juodu vis dėlto susitinka ir net sutampa. Nes kiekvienas mokslo veikalas yra kartu ir meno kūrinys — tiek, kiek jis patenkina stiliaus, kalbos ritmo ir žodžių saiko reikalavimus. Tačiau mąstytojams ir mokslininkams dar dovanotina, kai jie kartais tėra vidutiniški rašytojai: jie tatai atperka genialiais savo atradimais. O niekaip negalima dovanoti „grynajam menininkui", kai jis tėra tik vidutinis vaizduotojas. Poetui ar tapytojui stingant formos, *stinga jam jo paties.* Jei turiniu laikysime protinę sąvoką, tai tiesa bus tų pusėje, kurie mano, kad turinys menui *nereikalingas.*

Taip dalykus supratus, skirtumas tarp *poezijos* ir *prozos* bus tas pats, kurs yra tarp *meno* ir *mokslo.* Jau senovėje žinota, kad tas skirtumas nėra išorinis — kad poezijos ir prozos santykio nenustato nei ritmas, nei metras, nei formos laisvumo laipsnis, bet kad tas skirtumas glūdi viduje. „Poezija yra jausmo kalba, proza — proto. Bet kadangi protas visada yra *ir* jausmas, tai kiekviena proza turi savo poetinę pusę".

Intuityvusis pažinimas — žiūra, išraiška — yra *pirmo* laipsnio aktyvios žmogaus dvasios pasireiškimas. *Antrasis* laipsnis yra mąstymas — sąvokinis pažinimas. Kadangi intuicija be mąstymo gali išsiversti, o protas be intuicijos negali, tai ir sakytina: „Yra poezijos be prozos, bet nėra prozos be poezijos". Poezija yra, taip sakant, „žmonijos gimtoji kalba"; o pirmieji žmonės „buvo iš prigimties kilnūs poetai".

Kiti randa dar ir trečią — *istorinę* — pažinimo formą. Bet tai, kas istoriška, yra turinys, o ne forma. Antra vertus: „Kiek ji yra forma, tiek ji yra ne kas kita, kaip žiūra, kaip estetinis reiškinys. Istorija

netyrinėja dėsnių ir nenustatinėja sąvokų". Ji neįrodinėja, bet aprašinėja, gretindama „intuicijas vieną prie kitos"; ji nesinaudoja nei indukcija, nei dedukcija. Jai rūpi šokiu ar tokiu būdu apspręsti individą — *individuum omnimodo determinatum*. O tam, kas individualu, kaip žinia, „nėra jokios sąvokos, tėra tik vaidinys". Bet tai jau yra meno reikalas. Vadinasi, istorija savo būdu yra menas, arba „estetinis pažinimas". Ir tatai nė kiek nežemina jos vardo. Nes menas yra ne pramoga dykam laikui užpildyti, o, lygiai kaip ir sąvokinis mokslas, „esminė pažinimo funkcija". Jei istorija nuo meno kuo nors skiriasi, tai tik turinio atžvilgiu; tas skirtumas yra empirinis. Ir jei istorija iš viso turi reikalo su sąvokomis, tai tik tiek, kiek ji jas *pritaiko*, o ne *kuria*. Šiaipjau, istorinėj kritikoj žymi vieta tenka tikimybėms ir prielaidoms. Todėl istorijos tikrybė nėra tolygi mokslų tikrybei. „Istoriko įsitikinimas yra neįrodomas įsitikinimas prisaikdintojo, išklausiusio liudininkų, atidžiai sekusio bylą ir prašiusio, kad Dangus jį apšviestų". O su istorijos ir meno skirtumu galų gale yra taip: „Visas šis pasaulis yra žiūra: *istorinė* žiūra, kai jį vaizduojies tokį, koks jis yra iš patyrimo; *fantastinė*, arba meninė žiūra mūsų prasme, — kai jį prapleti į galimumo arba bent į vaizduotės sritį". —

Toliau Croce paneigia *idėjų* buvimą mene. Idėjos — juk tai bendrosios sąvokos. Priskirdami menui *estetiškai loginį* uždavinį, supainiotume jį su mokslu.

Tą pat esą galima pasakyti ir apie menui paprastai įsiūlomas *tezes* bei *tipus*, kurie dažnai abstrakčiai suprantami, — kaip sąvokos, kuriomis reikalaujama, kad menas individu leistų pasireikšti rūšiai. Gi individualiai tipą suprantant, tebūtų pasakoma, kad ieškoma to, kas *būdinga*. Tipingai vaizduoti — reikštų charakterizuoti. Argi Don Kichotas nėra tipingas visiems Don Kichotams — taigi tik sau pačiam, nieku būdu ne kokiai abstrakčiai sąvokai, kaip tikrovės nuovokos praradimui arba garbės troškimui[50]!

O kai kartais meno esme apšaukiama tai, kas *simboliška*, tai tuo žiūros vardas keičiamas tik kitu žodžiu, nes manoma, kad tai, kas simboliška, nėra atskiriama nuo meninės žiūros, kuri yra idealaus pobūdžio. Menas vieną teturi pamatą: jame visa yra *simboliška*, nes visa yra *idealu;* niekados nėra taip, kad, štai, vienoj pusėj simbolis, kitoj tai, kas simbolizuojama. Toks menamas simbolis būtų abstrakti sąvoka — *alegorija*, žodžiu — mokslas arba bent toks menas, kurs pamėgdžioja mokslą. Bet tam tikrais atvejais ir alegorija teisi. Pavyzdžiui, skulptorius sukūrė gražią moters statulą ir apačioj įrašė, kad ji reiškianti *Meilumą* arba *Gerumą*. Alegorija, išoriniu būdu prita-

pusi prie pagaminto veikalo, nebepakeičia veikalo meninio charakterio.

Bet didžiausiu intelektualistinio paklydimo triumfu Croce vadina *meno ir literatūros rūšių teoriją.* Nes čia žmogaus dvasia, pereidama iš *estetinės į loginę sritį,* sunaikina išraišką, — kuri yra „mąstymas" šio ar to, kas individualu, versdama ją loginiu santykiu — mąstymu to, kas bendra. O tatai taip prasideda. Žmogus iš pradžių meno galerijoj prisižiūri paveikslų, prisiskaito įvairiausių poezijos kūrinių. Dabar jis ima tirti čia atvaizduotųjų daiktų prigimtį ir visokius jų santykius. Ir jam pasirodo, kad anuos paveikslus ir anas kompozicijas, — nors šie kūriniai yra kažkas kiaurai individualu ir logiškai niekaip nenusakoma, — trūko plyšo reikia paversti bendromis sąvokomis bei abstrakcijomis, kurių gali būti dvi kategorijų seriji. Į kokinę seriją turėtų įeiti va kokios kūrinių rūšys: *žanriniai paveikslai, peizažai, portretai, ramioji buitis, kautynių vaizdai, gyvulių, gėlių, vaisių kompozicijos, sodybos, dykumos; tragiški, komiški, gailestingumą kelią, baisūs; lyriniai, epiniai, draminiai, riteriniai, idiliniai* įvykiai, ir t. t. Kiekinių kategorijų serija būtų tokia: *paveikslėlis, paveikslas; figūrėlė, grupė; kancona, madrigala, sonetas, sonetų vainikas, eilėraštis, poema; novelė, romanas* ir kita kas.

Mąstydami *riterių istorijos, idilijos, baisu ir žiauru* sąvokas, mes atitrūkstame nuo individualių išraiškos fenomenų. Iš pradžių buvę išraišką stebį *estetikai,* mes dabar tapome *loginiais darbininkais.* Rodos, nieko negalima prikišti tam, kad mokslo pirminis pamatas yra estetinės išraiškos fenomenai. Tačiau loginė forma, „kiek ji tokia yra, šalina estetinę formą". Kas ima „moksliškai mąstyti, tas paliauja estetiškai stebėti", — nors jo mintis „savo keliu vėl būtinai turi įgauti estetinę formą".

Rami buitis, riterių istorijos, idilijos jau nebėra estetinės išraiškos formos, bet sąvokos. Todėl gyva nesąmonė yra įvairioms meno ir poezijos rūšims ieškoti *taisyklių* bei *dėsnių.* Ką tik minėtose sąvokose nerasi jokio turinio; jos tapo vien logiškai estetinėmis formulėmis. Pati forma, būdama drauge ir išraiška, viena atskirai išreiškiama nesiduoda.

Net ir filosofiniu atžvilgiu rafinuočiausios iš šitų meninių bei literatūrinių kategorijų neišlaiko kritikos. Antai, susirūšiuoji meno veikalus į subjektyvius ir objektyvius, į lyrinius ir epinius, į jusenos ir formuosenos veikalus. Bet imk juos estetiniu atžvilgiu analizuoti, ir pamatysi, kad subjektyviąją pusę negalima atskirti nuo objektyviosios, lyrinę nuo epinės, jausenos atvaizdavimą nuo pačių daiktų atvaizdavimo.

Crocės manymu, iš meno rūšių ir literatūros žanrų teorijos nauda tik tokia, kad ja besiremianti kritika, užuot tyrusi, ar meno veikalas tikrai yra raiškingas, ir jei taip, tai ką jis išreiškia; ar jis kalba ar mikčioja, arba yra kurčias, — užuot šita dariusi, ji klausinėja, ar jisai atitinka *epinės poezijos dėsnius* arba *tragedijos taisykles,* arba vėl *istorinės tapybos* ar *peizažo principus.* Visi didieji meno veikalai visuomet pralauždavo iki tol galiojusių rūšių ribas; kritikų idėjoms nuo to pakrikus, jie būdavo verčiami tas rūšis *praplėsti,* iki pasirodę nauji, dar nematytos rūšies veikalai vėl ir šias praaugdavo. Ir taip kiekvienas naujas sąmyšis, naujas kritikų pakrikimas atnešdavo naujus papildymus.

Tos pačios pažiūros suklaidintųjų kadaise buvo skundžiamasi, kad Italija neturinti *tragedijos,* Prancūzija *epo* (iki Henrijados). Dėl to ir 17-ame amžiuje su pasididžiavimu ginčytasi, kas išgalvojęs *komišką herojinę poemą,* tarsi kokią Ameriką atradus. Taigi buvo metas, kada visuomenę *poezijos žanrų teorija* tiek kerėjo, jog radosi literatūros ir meno istorikų, kurie, užuot rašę atskirų tikrų meno veikalų bei poemų istoriją, šoko nagrinėti anuos tuščius vaizduotės padarus, kuriuos jie vadino *nustatytais žanrais.* Tos mokytos galvos rūpinosi ne tirti ir apsakyti, kaip meno dvasia vystėsi, bet ieškoti, kokį raidos kelią nuėjo ta ar kita poezijos rūšis.

Kas patogumo sumetimais — kad galima būtų taip sau, nepagalvojus, bent apytikriai nurodyti tam tikras meno veikalų rūšis ir dėl to skubiau sektųsi su kaimynu susitarti, — kas tam tikslui tesinaudoja tragedijos, komedijos, dramos, romano, žanrinio paveikslo, peizažo, poemos, dainelės bei lyrikos terminais, tas, žinoma, mokslinės klaidos nedaro, nes jis nenustatinėja *dėsnių* nei *definicijų,* bet tevartoja *žodžius* ir *frazes.* Klysti pradedama tada, kai tiems žodžiams imama teikti mokslinių skirtybių reikšmę. Sakysim, bibliotekose knygas šiandien gebama tvarkyti dažniau atsižvelgiant į jųjų leidėją ir formatą. Betgi seniau būdavo žiūrima turinio; pasitaikydavo knygų grupių, pavadintų *mišiniais, ekstravagancijomis.* Kas galėtų šių principų naudingumą ir net būtinumą paneigti? Tačiau ką mes pasakytume apie tokį, kurs rimtai užsimanytų ištirti tokių *ekstravagancijų literatūrinius dėsnius?* Akim nemirktelėję galėtume tarti, jog šis entuziastas daro lygiai tą pat, ką ir tie, kurie tyrė meno ir literatūros žanrų estetinius dėsnius.

Su tokiu atkaklumu Croce gina grynai estetinį meno kritikos požiūrį iš pat pirmų dienų, kai tik įniko į literatūros studijas, tai yra nuo 1899-ųjų metų. Šiuos aštrius pasisakymus prieš tradicinę menų

klasifikaciją jis yra išdėstęs ne tik 1902 m. pirmuoju leidimu pasirodžiusioj savo *Estetikoj*, bet yra juos su nemažesniu atvirumu propagavęs ir visose, daugiausia monografinio pobūdžio, studijose, kurių keletas pluoštų yra išėję ir pokariniais laikais. Tačiau Crocės mokinio ir draugo, o sykiu ir jo monografo, G. Castellano liudijimu, pačiu pastaruoju metu jojo mokytojas pasidaręs šiek tiek apkantesnis žanrams ir ėmęs juos „tam tikra prasme" pripažinti. Kokia yra ta prasmė, kaip toli ji siekia ir kuo ji skiriasi nuo ką tik aprašytosios *prasmės*, atseit, nuo *praktinio patogumo susitarti ir susigaudyti*, — apie tai Castellano nieko nekalba; taip pat ir iš kitur mums to neteko patirti. Todėl informuojame tik apie tai, kas plačiai ir tvirtai žinoma apie Crocės pažiūras į meną ir kas jį taip labai išskiria iš mums įprastųjų meno bei literatūros kritikų tarpo. Pakanka žinoti, kaip smarkiai jis piktinasi Wölfflino „schematizmu", nes šis visą savo vaizduojamojo meno kritiką grindžia istorinėmis meno formų bei epochų sąvokomis, kurios turi apibrėžtą ir tam tikrais laikotarpiais pasikartojantį turinį. Apie visa tai pamąsčius Crocei, pasakytume, plaukai pasišiaušia. Jam negali būti jokių kalbų apie bet kokios epochos — pavyzdžiui, renesanso — *sąvoką*, bet tik apie empirinį renesanso *reiškinį*, kaip ir kitus tolygius istorinius reiškinius: reformaciją, prancūzų revoliuciją, Karolį Didįjį, Napoleoną, su jų individualia fizionomija.

Crocės estetinės koncepcijos įžiebėjas buvo De Sancti, savo keliu meną laikęs *nesąvokine forma*. Pasak jį, jei ir galima esą kalbėti apie formoj glūdintį sąvokinį elementą, tai jis vis dėlto esąs joje jau tiek pasinėręs, kad, kaip sąvoka, laikytinas žuvusiu ir daugiau nebepasireiškiančiu. Nesąvokinė De Sancti forma Crocės estetikoj tapo *žiūra*; tatai „paprasčiausia teorinė lytis, kuria pažįstančioji dvasia užvaldo pasaulį, — paversdama įspūdį išraiška, susijaudinimą — žodžiu; todėl jis [Croce] meno filosofiją, arba estetiką, tapatina su kalbos filosofija" (Castellano, *Benedetto Croce* — 49 psl.).

Bet kokio meno medžiaga, pagal Crocę, yra dinaminė pasaulio tikrovė — visa žmogaus dvasia, išsiliejanti skausmu, meile, prisirišimu prie gyvatos. Meno vertė matuotina atsižvelgiant į jame įkūnytą *lyrinę jėgą* — atseit, *lyrinę žiūrą, lyrinę išraišką*. Vienintelis meno tikslas tegalįs būti — be jokio pasirinkimo atsidėti *laisvam įkvėpimui*. Jau nieko nepasirinksi staiga vidaus umarui užėjus, — tik taip kuria tikras menininkas. Apie tą nuostabų momentą Croce taip sako: „Ir iš tikrųjų, vieną dieną pasijunta menininkas savo objektu nėščias ir nežino, kaip: jisai jaučia artinantis užgimimą, bet jis jo negali nei

norėti, nei nenorėti. Kai menininkas panorėtų veikti prieš savo įkvėpimą, laisvai išsirinkdamas temą, kai jis, Anakreonu gimęs, apie Atreidus ir apie Heraklą užsimanytų dainuoti, — tuomet jo lyra parodytų jo klaidą, nes ji, prieš jo priešingas pastangas, visada apie Venerą ir Amūrą tedainuotų" (Estetica, I d., VI, 7 str.).

Todėl ne kritiko kompetencijoje yra spręsti, ar kūrėjas „gerą" ar „blogą" pasirinko temą; jam tedera žiūrėti, *kaip* — gerai ar blogai — jis ją sudorojo. Esą, meno nesaisto jokie praktiniai, nei moraliniai tikslai. Jei kam pasirodytų, kad koks siužetas nesuderinamas su meno taurumu, tai toks turi žinoti, jog čia kaltininkas ne menininkas, kuriam šis ar kitas ne visai garbingas objektas įspūdį padarė; reiktų visuomenę ir visą aplinką pakeisti, norint, kad menininkas kaip tik tokių įspūdžių negautų. Menininkas turi rūpintis vien *tikru* įspūdžiu, gaunamu iš logiškai nesuklaidintos savo prigimties, tariant — tikru estetiniu požiūriu, o kritikas — tik *grynai estetine* kritika.

Kartais atrodą, jog kritika padeda menininkams save susirasti — aptikti tikruosius savo pačių įspūdžius ir iš pašaukimo kylantįjį įkvėpimą; taip pat, kad padeda nuvokti iš istorinio momento bei pačių menininkų temperamento plaukiančius uždavinius. Bet, iš tikrųjų, kritika čia tik konstatuoja ir paskatina išraiškas, kurios pačios buvo ėmusios kurtis. Tardamosi esanti motina, jinai yra vien pribuvėja.

Išmintingieji turi gerai žinoti, jog poezijos kritika turi drauge eiti su pačios kritikos kritika. —

Jei jau ir be rankų gimęs Rafaelis vis tiek būtų *genialus menininkas,* — kaip samprotauja Croce, — tai iš to matyti, kad meno esmę apsprendžia ne užfiksuoto kūrinio technika, net visai ne motorinis momentas. Ją apsprendžia vien *žiūros pilnumas,* — *vaidinio raiškingumas (ekspresyvumas)*. Vadinasi, menas — pilniausia žodžio prasme paimtas — gali prasidėti ir baigtis *viduje;* jo ir tedera ieškoti įkvėpimo srovėje.

Menas ir grožis — abu yra subjekte uždaryti. Grožis negali egzistuoti kur nors anksčiau, negu yra žmogaus sukurtas. Iš visų Crocės išvedžiojimų prašosi išvada, kad grožio vardą geriau tiktų sieti tik su būdvardžiu, ar būdvardiniu prieveiksmiu, o ne su daiktavardžiu, nes pastaruoju atveju mes per daug jį sumetafiziname. Iš to plinta daug painiavos. Be to, dažnai, kur kas nors buvo protingai, išmintingai, dorai, gerai padaryta, mes sakome *gražiai*. Gi apie grožį valia užsiminti vien sprendžiant, *kaip* kas kieno buvo *sukurta*.

Graži, pagal Crocę, yra kiekviena nusisekusi išraiška. Bet kadangi nenusisekusi išraiška nebus nė išraiška, tai galima ir trumpiau sakyti: *Graži yra kiekviena išraiška;* arba: *Grožis — tai išraiška.* Drąsi ir, gal, ne visai vykusi definicija. Bet toks jau yra Croce.

Nors nerasi nepavykusios išraiškos, tačiau rasi nepavykusių veikalų. Grožis tegali būti *vieningas* — dėl to, kad gražus tėra tobulas veikalas, kuriame nėra gražesnių ir negražesnių dalių. Croce mano, kad grožio negalima laipsniuoti: šis veikalas gražus, tas gražesnis, anas — gražiausias. Laipsniuotini tesą vien negražūs veikalai, nes bjaurumas — tai *daugingas* reiškinys. Tačiau nesą absoliučiai bjauraus veikalo; kad ir koks būdamas negražus, jis vis dėlto turės vieną kitą gražią dalį — vieną kitą neišprotautinę, „nusisekusią žiūrą". Beribis bjaurumas negalimas todėl, kad jis pats sunaikintų savo buvimo pamatą; kas nors neigiama turi bent šiek tiek atsiremti į ką teigiama.

Kadangi grožis glūdi kūrybiniame akte, tai veltui ieškotume objektyvaus jo pamato; nėra objektų, kurie visiems iš pat pradžių būtų gražūs. Grožis esti menininkų ir šiaip intuityvių žmonių *atrandamas.* Zoologams, botanikams nėra gražių gyvūnų, gėlių, — nes jie tų daiktų nemoka atsieti nuo išorinės bei istorinės tikrovės. Grožio tariamas objektyvumas yra paremtas kolektyvia sugestija. Juk tik menininkams bei vaizduotės žmonėms atradus gražius gamtovaizdžius, tepradeda į ten plaukti minios piligrimų. Kad galėtume grožio subjektyvumu įsitikinti, Croce siūlo net tokį eksperimentą. Pakeisk įprastą savo kūno padėtį taip, kad galva atsirastų tarpukojy, ir pamatysi, kokiu idealiu paveikslu pavirs tau pažįstamas paprastas reginys. Kokia laiminga iš prigimties bebūtų gyvo peizažo sąranga, — žmogus - menininkas vistiek ją dar keičia pagal savo įgimtus polinkius. Gamta, berods, šį tą jam iš pat pradžios primena, sužadindama jame *jau įgimtas estetines potencijas.* Žmogus yra anas mitinis Narcizas, gamta — jo šaltinėlis; čia jis temato savo atvaizdą ir juo grožisi.

PROLOGAS

APIE ĮKVĖPIMĄ

I

Platonas savo *Iono* dialoge pasakoja tokį dalyką.

Kartą Epidauro mieste, Argolidos šalyje (Peloponese) buvo didelė gydytojų patrono, dievo Asklepijo, šventė. Šalies gyventojai čia, tarp ko kita, suruošė ir keliaujančių dainininkų (rapsodų) varžybas. Šioje šventėje kitus dainininkus nugali efezietis Ionas, garsingas Homero žinovas ir liaupsintojas. Aukso vainiku apdovanotas, labai gražiai pasipuošęs, grįždamas iš šventės namo užklysta jis į Atėnus, kur netikėtai susitinka Sokratą; su juo jau nuo seniau buvo pažįstamas. Šis tuojau įninka Ioną teirautis, kas ir kaip Epidaure dėjosi, kaip jam pačiam tenai pavyko. Savyje juokdamasis, bet apsimetęs Iono įžymumo nustebintas, Sokratas pagarbiai kalba tuojau nesusigriebiančiam Ionui apie didį pašaukimą dainininko, kaip žmonių vadovo per paslaptinguosius poetų kūrybos labirintus. Tokio pagyrimo sugundytas ir pamiršęs visą šviesiajam žmogui deramą kuklumą, Ionas drąsiai ima girtis esąs geriausias iš visų kada nors gyvenusių ir dar tebegyvenančių Homero aiškintojų; niekas kitas nė amžiais nežinojęs tokios gausybės minčių nei gražiausių žodžių apie šį dievų numylėtinį, kaip jis — nei Metrodoras iš Lampsako, nei Stesimbrotas iš Tasso, neigi Glaukonas. Bet vieną tik Homerą jis taip gerai teaiškinąs, jame visas esąs pasinėręs ir juo vienu didžiuojąsis. Tik jis, Ionas, nežinąs, kuo galima išaiškinti tą kad ir siaurą, bet užtat labai nuostabų jo sugebėjimą. Taigi ir norįs sužinoti, iš kur tas jo gabumas imąsis. O į tai atsako jam

SOKRATAS: „Aš tai ir padarysiu, mielas Ionai. Ir, štai, ketinu tau paaiškinti, kokia, mano nuomone, yra to priežastis. Tasai tavyje glūdįs sugebėjimas išmaningai apie Homerą kalbėti yra... ne koks ypatingas įgūdis, bet dieviška jėga, varanti tave lyg ta, ten Heraklėjos akmenyse esančioji, kaip ją paprastai vadina, ir kurią Euripidas magnetu praminė. Šis akmuo ne tik pats pritraukia geležinius žiedus, bet suteikia tos jėgos ir žiedams, idant jie, kaip ir pats akmuo, galėtų dar

kitus žiedus traukti taip, kad kartais susilipdo ilga virtinė geležies gabalėlių ir žiedų, vienas po kitu kybančių. Bet kiekvieno iš narelių traukiamoji jėga imasi iš anojo akmens. Lygiai taip pat ir mūza iš pradžių poetus dieviško įkvėpimo pripildo, ir kai šie įkvėptieji vėl kitus įkvepia, pasidaro tikra virtinė. Nes visi gerieji epininkai visais gražiaisiais savo kūriniais prabyla ne tarytum kokiais išmokto verslo padarais, ne: jie juos pagamina būdami įkvėpti ir dvasios pagauti. Taip yra ir su geraisiais lyrikais; it koribantiško dūko pagautieji, kur be nuovokos šoka savo pašėlusį šokį — va, kaip kuria kad ir lyrikai puikiąsias savo dainas; pasijutę darnos ir ritmo galios pagriebti, įkrinta jie į kažkokį bakchišką svaitesį ir žavesį. Kaip tos bakchantės, kurios, šitaip pagautos, o ne visiškai nusivokdamos, iš tėkmių pieną ir medų semiasi, lygiai taip yra ir su poeto siela, kaip anie patys tvirtina; nes mes žinome poetus sakant, kad savo dainas jie čiulpiasi iš medum trykštančių versmių, skridinėdami mūzų soduose bei slėniuose, ir atneša mums, kaip bitės medų. Ir jie tiesą kalba. Nes poetas ne toks paprastas daiktas: būdamas laki, sparnuota ir Dievo pašventinta būtybė, jis kurti nesugeba tol, kol nėra įkvėpimo pagautas ir nėra netekęs proto ir savivokos; tačiau iki žmogus naudojasi blaiviu protu, kurti ir pranašauti jis negali. Vadinasi, kadangi tai nėra meninis įgūdis, įgalinąs poetus savo veikalus kurti ir daug ko gražaus nusakyti apie daiktus, kaip tu apie Homerą, bet Dievo dovana, tai kiekvienas tikrai gražiai gali sukurti tik tai, į ką mūza jį veda: vienas tik ditirambus, giriamąsias bei šokių dainas, kitas epus, ir pagaliau kas nors dar jambus. Kitam kam nė vienas iš jųjų netinka. Juk ne iš meninio įgūdžio gimsta jų veikalai, bet iš dieviškosios galios. Jei gi jie sugebėtų meniniu įgūdžiu apie *vieną* daiktą gražiai pakalbėti, tai sugebėtų ir apie visus kitus. Todėl Dievas, atimdamas protą, paverčia juos ir žynius bei pranašus savo tarnais, idant mes, klausantieji, pažintume, jog ne jie, proto nebetekusieji, skelbia šiuos brangiuosius apreiškimus, bet kad patsai Dievas yra jų reiškėjas ir per juos į mus byloja. Stipriausias šio mano tvirtinimo įrodymas tebūnie tas, kad nurodysiu poetą Tinnichą iš Chalkidės, kuris šiaipjau nė vieno doro eilėraščio nėra sulipdęs, išskyrus aną šventės giesmę, kuri niekam nenueina nuo lūpų, — beveik gražiausia iš visų giesmių, stačiai, kaip jis pats sako, mūzų išradimas. Nes kaip tik jąja, be mažiausios abejonės, Dievas mums aiškiausiai bus parodęs, kad tie gražieji kūriniai nėra žmogiški, neigi žmogaus darbas, bet dieviški ir dievų darbas, ir kad poetai yra ne kas kita, kaip dievų aiškintojai — kiekvienas jų paklusdamas tam, kas jį išsirinko sau įrankiu. Tatai Dievas norėjo

paskelbti, kad jis tyčia pragydo nežymiausiojo poeto burna puikiausiąją giesmę. Arba, rasi, netiesą sakau, mielas Ionai?

IONAS. Taip, dėl Dzeuso, man regis, tikriausią. Juk tu, Sokratai, savo žodžiais stveri už širdies; ir man rodos, kad gerieji poetai Dievo dovana skelbia mums tuos savo apreiškimus.

SOKRATAS. O ar jūs, dainininkai, nesate vėl poetų aiškintojai?

IONAS. Tu tiesą sakai.

SOKRATAS. Ar ir jūs netampate aiškintojų aiškintojais?

IONAS. Iš tikrųjų taip.

SOKRATAS. Bet palauk. Štai ką man pasakyk, mano Ionai, ir atsakyk į mano klausimą nesidangstydamas. Kai tu savo epines eiles sakai ir susirinkusiųjų šventės dalyvių širdis giliausiai sujaudini, ar tai vaizduodamas Odisėją, kai jisai peržengia savo namų slenkstį, duodasi dykaduoniams atpažįstamas ir išskleidžia strėles po kojomis, arba Achillą, kai jis Hektorą puola; arba, kai tu apsakai Andromachės, Hekabės ar Priamo liūdėjimus — tu aiškiai nusivoki, — ar tau dingsta sąmonės vaiskumas ir tavo apsvaigusi siela tiki pati pasakojamuose įvykiuose dalyvaujanti, vistiek, ar tai dėsis Itakėj ar Trojoj, arba kaip ten pasakojimas beskelbtų?

IONAS. Koks aiškus tavo teigimo įrodymas, mielas Sokratai, yra tas, kurį tu man čia davei. Ir aš noriu nesislapstydamas išsireikšti. Taigi kiekvieną kartą, kai aš galingai jaudinančią vietą sakau, mano akys pasrūva ašaromis, o priėjus klaikumą ir išgąstį keliančią vietą, plaukai man pasišiaušia iš baimės, gi sujudusi širdis nori plyšti.

SOKRATAS. Tai kaip dabar, mielas Ionai? Ar mes dar vis pilna prasme blaivapročiu laikysime žmogų, kurs, margais drabužiais ir aukso vainiku pasipuošęs, tarp aukojimais palydimų šventės iškilmių ašaras lieja — tartum jis būtų kurios iš tų brangenybių netekęs — arba yra baimės pagautas, būdamas per dvidešimties tūkstančių jam draugiškų žmonių tarpe, kurių nė vienas neketina jo apiplėšti ar šiaip jį nuskausti?

IONAS. Ne, dėl Dzeuso, mielas Sokratai; tiesą pasakius, tai visiškai neįmanoma.

SOKRATAS. O ar tu žinai, kad jūs ir šventės bendrų būrį į tą pačią nuotaiką įtraukiate?

IONAS. Taip, tai aš labai gerai žinau. Juk atvejų atvejais nuo savo vaidyklos paaukštinimo matau, kaip jie ima ašaroti, įtūžusiais veidais aplinkui dairytis ir su manim siaubintis, pagauti to, ką pasa-

koju. Nes aš turiu gerai juos sekti. Jeigi aš juos pravirkdau, tai pats galop galiu juoktis, nes pakaršiu sidabro; bet jei sukelčiau jų juoką, tuomet pačiam tektų verkti — nes nebeįkristų sidabro".

(Platonas, Ionas §§ 5—6).

II

Kažkur prie Atėnų miesto sienos Sokratas susitinka jauną savo draugą Faidrą. Šis grįžta iš retoriaus Lysijo, ką tik kalbėjusio apie meilę. Susėda draugai po senu platanu, augusiu Iliso upės pakrantėj, slėpdamies nuo vidudienio kaitros. Čia, Sokrato labai prašomas, Faidras perskaito su savim atsineštą tos kalbos tekstą. O jos pagrindinė mintis tokia: mylintysis veikiau turi paklusti tam, kurs jo nėra įsimylėjęs, negu jį įsimylėjusiajam.

Kalba Sokrato nepatenkina: sukti esą jos žodžiai, netinkama eile išdėstytos mintys, be to, ji ne visa ką pasakanti apie meilę. Tačiau Sokratas apsimeta neišmanėliu: jis pats savo mintimis nesugebąs jos papildyti. Todėl šaukiąsis šioje srityje išmaningesnių už save. Anakreono, Sapfo...

Prieš įsivarydamas į savo kalbą, Sokratas, tarsi pasijuokdamas iš Lysijo teigimų, ima sakyti, kaip „neįsimylėjęs" suaugęs vyras užkalbintų savo protingai, blaiviai pasirinktą draugą, jauną gražų berniuką. Atrodo, jog tas suaugusysis tik apsimeta nesąs berniuko įsimylėjęs — kad visa tarp juodviejų atrodytų rimčiau ir neįtartiniau. Nes to nori Lysijas[1]*. Iš tikrųjų, Sokratas čia turi galvoj save ir Faidrą. Šiojo uždegtas ir prašomas, jis pasako savo kalbą, skirtą meilės prigimčiai nušviesti. Bet sako ją su pridengta galva, kad nereikėtų gėdintis į Faidrą pažvelgus, nes gerai nusimano kalbąs tik apie žemiškąją, juslinę meilę. Tokia ji čia ir parodyta — geidulinga, pakrikusi, pavydi; mylintysis, girdi, nori, kad mylimasis visais atžvilgiais būtų silpnesnis ir gležnesnis už jį: tuomet lengviau mylimąjį valdyti. Pastarasis ypač saugomas, kad filosofiškai nesilavintų, nes tai jame skatintų laisvės ilgesį. Pabaigoje, atsitokėjęs — nes buvo perspėtas savo vidaus balso — Sokratas ryžtasi Eroto įžeidimą išpirkti, paliesdamas jo dieviškąją pusę. Iki tol sakytoji jo kalba buvusi neteisinga. Taip kalbėti jį privertusi vien Faidro išvaizda. FAIDRUI jis ją ir priskiria, ne sau. Todėl ir sako...*

SOKRATAS (Faidrui). „Taigi tu, gražusis mano vaike, įsidėmėk, jog pasakytoji kalba [apie grožį] buvo Faidro, Pitoklo iš Mirrino sūnaus, o ta, kurią aš dabar noriu pasakyti, imta iš Stesichoro, Eufemo sūnaus, iš Himeros. Bet ji taip skambės: Netiesa, ką aš kalbėjau, būtent, kad mylimasis veikiau neįsimylėjusiam turi paklusti, negu įsimylėjusiajam, nes juk pirmasis yra pamišęs, antrasis gi pilnoj nuovokoj. Taip, jei stačiai galiotų taisyklė, lyg kad pamišimas esąs kažkas bloga, tuomet anas tvirtinimas būtų teisingas; tačiau iš tikrųjų pamišimas mums suteikia vertingiausias mūsų gėrybes: tasai pamišimas, kurį kaip dievišką dovaną mes esame gavę. Delfų pranašė ir Dodonos vaidilutės tikrai juk pamišimo pagautos daug gera yra atnešusios daugeliui Hellados namų bei miestų, gi labai maža arba nieko, pilnai valdydamos protą. O jei bepanorėtume kalbėti kad ir apie sibilę ir visus dieviškojo pagavimo apšviestuosius, dažnai ir daug žmones ateities pranašavimais gelbėjusius, tai mes daug kam žinomų istorijų ilgai nebaigtume. Tačiau pavyzdžiu verta bent tai paminėti, kad ir senoviniams kalbos kūrėjams pamišimas nebuvo kažkas gėdinga arba negražu. Šiaip jie nebūtų iškilniausiojo meno — ateitį spėti — sieję su šiuo vardu, vadindami jį manika — pamišimo menu: ne, būdami įsitikinę anąjį esant kažką gera, kas, Dievui leidus, į mus ateina, — štai ką turėdami galvoje jie sukūrė tą vardą. Tik mes, šiandienykščiai, nedailiškai iš to padarėme mantiką, žynavimo meną, įspausdami [į tą žodį] T... Tiek pat, kiek mantika yra tobulesnė bei prakilnesnė už ojonistiką[2] — ir savo pavadinimu, ir savo turiniu — tiek, senųjų liudijimu, pamišimas, manija, prakilnesnė yra už blaivųjį protą: kiek anasis Dievo įžiebtas, tiek šis iš žmonių kilęs".

Be pranašavimo galios, Platonas „dieviškajam pamišimui" priskiria gydomąją reikšmę. Toliau Sokratas taip kalba:

„Trečioji apsėdimo bei pamišimo lytis yra ta, kuri eina iš mūzų: pagavusi švelnią ir užsidariusią sielą, jinai prikelia ją ir į svajingą susijaudinimą įvaro, ir, dainomis bei kitokiomis poezijos rūšimis iškeldama tūkstančius sentėvių darbų, prusina priaugančias kartas. Tačiau, kas be mūziškojo pamišimo artinasi prie poezijos durų, tardamas gana būsiant įgūdžio, norint poetu tapti, tasai liks neįšventintas, ir blaivaus proto kūrinius visiškai nustelbs pamišusiojo menas".

(Platonas, Faidras § 22).

III

Kažin, kelintas devynioliktojo amžiaus gale aiškiai benuvokia, ką stipriųjų laikų poetai *įkvėpimu* (inspiracija) vadino? Jei ne [t. y. jei nebepažįstama tikroji įkvėpimo reikšmė], galiu jį aprašyti.

Kas bent kiek prietaringas — negali atsikratyti minties, jog iš tikrųjų yra tik neaprėpiamų galybių įsikūnijimas, tik kandiklis, tik mediumas. Šią tikrenybę be niekur nieko nusako apreiškimo sąvoka, paimta ta prasme, kad tau neapsakomai tikrai ir subtiliai kažkas *regima*, girdima pasidaro — kažkas, kas tave iki gelmių sukrečia ir perbloškia. Girdi, bet neieškai, imi, bet nesiteirauji, kas duoda; mintis sutviska it žaibas — smurtinga, nedelsianti, — juk man niekados neteko formos pasirinkti. Tai žavesys, kurio milžiniškas įtempimas net ašarų srove išsilieja; kada žingsniavimas nesąmoningai tai įsiaudrina, tai sulėtėja; nebesitveri džiaugsmu, aiškiausiai nuvokdamas, kaip tave apninka drebuliai bei kutenimai, perbėgą iki pat kojų pirštų galų; tai laimės gilybė, kurioje ir skausmingiausia ir klaikiausia atrodo ne kaip laimingumui priešingi dalykai, bet kaip kažkas jo reikalaujama arba iššaukiama, kaip *būtina* tokios šviesos gausybės spalva; tai ritmiškų santykių nujautimas, apimąs didžius formų plotus; gal būt, kaip tik ritmo erdvumas ir bus inspiracijos galingumo saikas, tam tikras jos spaudimo bei įtempimo išlyginimas... Ničniekas tavo paties noru nesidaro, bet iškart užklumpa tave, it audra, jausmas, kad esi laisvas, dieviškai galingas... Įstabiausia, kad vaizdo, palyginimo nepasirenki, nebenumanai, kas yra vaizdas, palyginimas — visa siūlosi tau eiti artimiausiuoju, teisingiausiuoju, paprasčiausiuoju tarslu. Iš tiesų, menant Zaratustros žodį, atrodo, tarsi patys daiktai ateina ir brukasi palyginami (— „čia suplaukia visi daiktai glamonėdamies į tavo kalbą ir meilikauja tau: nes gi jie geidžia tavo kupra jodinėti. Kiekvienu palyginimu joji tu čionai į bet kokią tiesą. Čia atsiveria tau visos būties žodžiai ir žodžių skrynios; visa būtis trokšta čionai žodžiu tapti; visa, kas tampa, ilgisi iš tavęs mokytis byloti"—). Tokia tai *mano* patirtis apie įkvėpimą; neabejoju, jog reiktų per tūkstančius metų atgal grįžtelėti, norint rasti tokį, kurs man pasakytų: „tokia pat yra ir manoji".

(Nietzsche, Ecce Homo: Kodėl aš tokias geras knygas rašau).

PIRMOJI DALIS

APIE TIESĄ IR ĮTIKIMYBĘ MENO VEIKALUOSE

Pašnekesys

J. W. GOETHE

Viename vokiečių teatre buvo nupieštas pailgai apvalainis, taip sakant, amfiteatriškas pastatas, kurio ložėse atvaizduota daug žiūrovų, tarytum dalyvaujančių tame, kas žemai vyksta. Kai kurie tikrieji parterio bei ložių žiūrovai buvo tuo nepatenkinti ir ėmė piktintis, kam jiems užsimanyta įmeluoti kažkas netikra ir neįtikima. Ta proga įvyko maždaug tokio turinio pašnekesys.

MENININKO GYNĖJAS. Pabandykime, ar nepavyks mums kaip nors susiprasti.

ŽIŪROVAS. Nesuprantu, kaip tamsta tokį paveikslą nori pateisinti.

GYNĖJAS. Ar, ateidamas į teatrą, tamsta nelaukei, kad teisinga ir tikra bus visa, ką jame matysi?

ŽIŪROVAS. Ne! bet aš reikalauju, kad man bent atrodytų visa esą teisinga ir tikra.

GYNĖJAS. Atleisi, jei aš tamstos paties vardu ką paneigsiu, teigdamas: tamsta to niekados nereikalauji.

ŽIŪROVAS. Tai būtų keista! Jei to nereikalaučiau, tai kurių galų dekoruotojas plušėtų, stengdamasis visas linijas tiksliausiai išvesti pagal perspektyvos taisykles, kiekvieną daiktą piešti tobuliausiame aspekte? Kam studijuojama kostiumai? Kodėl nesigailima pastangų jiems kruopščiai atgaminti, norint mene tuo perkelti mus į anuos laikus? Kam šlovinamas itin tas aktorius, kurs teisingiausiai išreiškia jausmus, kurio kalba, poza bei gestai yra visų teisingiausi, kurs man įkalba, kad aš matąs ne pamėgdžiojimą, bet patį dalyką?

GYNĖJAS. Tamsta savo jausmus labai gerai išreiški. Tik sunkiau išeina, kai, tur būt, taries gana ryškiai įžvelgiąs tai, kas jaučiama. Ką tamsta pasakysi, jei prikišiu, jog tamstai jokia teatro vaidyba neatrodo tikra, bet tik šiek tiek įtikima (nicht wahr scheint, sondern Schein der Wahrheit hat)?

• ŽIŪROVAS. Aš pasakysiu, tamsta įmantriai kalbi ir tikrai, gal būt, tik žaidi žodžiais.

GYNĖJAS. O aš galiu tamstai į tai atsakyti, kad, mums kalbant apie dvasios poveikius, jokie žodžiai nėra per švelnūs ir kad pats toks jais žaidimas iškelia dvasios reikalą: mums nemokant tiesiai išreikšti to, kas mumyse vyksta, dvasia stengiasi naudotis priešingumais, į klausimą atsakyti iš dviejų pusių ir dalyką pagauti, taip sakant, per pat vidurį.

ŽIŪROVAS. Tai gerai! Pasakyk tamsta aiškiau ir, jei galima, pavyzdžiais.

GYNĖJAS. Mano labui — nebus sunku jų rasti. Tad, pavyzdžiui, ar tamsta, būdamas operoj, nesijauti gaunąs gyvą ir tobulą mogį?

ŽIŪROVAS. Jei visa gerai derinasi, turiu vieną iš didžiausiųjų mogių, apie kuriuos žinau.

GYNĖJAS. Bet kai anie gerieji žmonės, aure, scenoj dainuodami susieina ir vieni kitiems komplimentus sako, gautus laiškus išdainuoja; savo meilę, neapykantą, visas aistras dainuodami išreiškia; dainuodami kaujasi ir išsiskiria, — ar gali sakyti, kad visas vaidinimas arba bent jojo dalis atrodo tikra? net galėčiau sakyti: bent šiek tiek įtikima?

ŽIŪROVAS. Iš tiesų, apsvarstęs, nedrįsčiau to pasakyti. Gal nė vienas tų dalykų man nebeatrodo tikras.

GYNĖJAS. O vis dėlto tamstą jie visiškai nuteikia ir patenkina.

ŽIŪROVAS. Be abejonės. Dar gerai atsimenu, kaip kartais dėl šiurkštaus neįtikimumo būdavo pajuokiama opera ir kaip aš vis tiek gaudavau ir tebegaunu iš to didžiausio pasimėgimo — juo ji praturtėjo ir ištobulėjo.

GYNĖJAS. O ar tamsta ir operoj nesijauti klaidinamas?

ŽIŪROVAS. Klaidinamas? — taip aš nesakyčiau — o vis tiek taip — ir vis tiek ne!

GYNĖJAS. Čia tamsta imi visiškai sau prieštarauti, kas atrodo dar blogiau, negu žaisti žodžiais.

ŽIŪROVAS. Nurimkime — išsiaiškinsim.

GINĖJAS. Išsiaiškindami, tuojau ir susiprasim. Leiskite keletą dalykų paklausti iš ten, kur sustojome.

ŽIŪROVAS. Tatai tamstos priedermė, nes tamsta, kurs mane beklausinėdamas supainiojai, turėsi tuo pačiu būdu ir išpainioti.

GYNĖJAS. Tamsta nelabai tenorėtum iliuzija vadinti jausmo, į kurį esi operos įtraukiamas?

ŽIŪROVAS. Nelabai! O vis dėlto yra kažkas panašu į tai — kažkas labai tam gimininga.

GYNĖJAS. Tamsta pats savęs vos nepamiršti, tiesa?

ŽIŪROVAS. Ne vos, bet visiškai, jei visas veikalas arba dalis yra geri.

GYNĖJAS. Tamsta susižavi?

ŽIŪROVAS. Man taip atsitiko nevieną kartą.

GYNĖJAS. Ar negalėtum pasakyti — kokiomis aplinkybėmis?

ŽIŪROVAS. Tiek daug buvo atvejų, jog sunku būtų visus juos išskaičiuoti.

GYNĖJAS. O dėlto jau pasakei. Tikrai, dažniausiai, jei visa buvo darnu.

ŽIŪROVAS. Be abejonės.

GYNĖJAS. Ar toks geras vaidinimas pats su savim, ar su pačia tikrove derinasi?

ŽIŪROVAS. Aišku, pats su savimi.

GYNĖJAS. O tačiau darnumas tikrai buvo meno darbas?

ŽIŪROVAS. Tikrai.

GYNĖJAS. Mes anksčiau operai nepripažinome tam tikros tiesos, tvirtindami, jog ji nieku būdu įtikimai neatvaizduoja to, ką pamėgdžioja; bet ar galime joje paneigti vidujinę tiesą, plaukiančią iš meno veikalo nuoseklumo?

ŽIŪROVAS. Jei opera gera, tai ji, beje, yra mažutis užbaigtas pasaulėlis, kuris turi būti pagal savo paties dėsnius vertinamas, pagal savo paties savybes jaučiamas.

GYNĖJAS. Ar iš to neseka, jog tai, kas mene tikra, visiškai skiriasi nuo to, kas gamtoje tikra ir jog menininkui nieku būdu nedera stengtis, kad jo veikalas atrodytų it gamtos kūrinys?

ŽIŪROVAS. Bet juk dažnai jis mums atrodo lyg gamtos kūrinys.

GYNĖJAS. Be abejonės. Betgi ar galiu būti tiesus?

ŽIŪROVAS. Kodėl ne! Juk šiuo atveju mums nerūpi komplimentai.

GYNĖJAS. Tai drįstu pasakyti: tik nė kiek neišprususiam žiūrovui meno veikalas tegali atrodyti it gamtos kūrinys. O ir toks menininkui yra mielas ir vertingas, kad ir žemiausio tebūdamas laipsnio. Bet, deja, toks žiūrovas bus patenkintas tik tol, kol menininkas iki jo nusileis; niekuomet jis nepakils su tikruoju menininku tada, kai šis ims skrajoti taip, kaip jam jo genijus liepia, kad savo veikalą atbaigtų.

ŽIŪROVAS. Keista, bet norisi paklausyti.

GYNĖJAS. Klausytis tamstai nebūtų miela, jei pats nebūtum užkopęs į aukštesnį laipsnį.

ŽIŪROVAS. Gal tamsta leisi man pačiam pabandyti sutvarkyti bei toliau varyti tai, ką išnagrinėjome; norėčiau paklausinėti.

GYNĖJAS. Juo geriau.

ŽIŪROVAS. Tamsta sakai, meno veikalas tik nemokšai tegali atrodyti it gamtos kūrinys?

GYNĖJAS. Tikrai. Prisimink tamsta paukščius, puolusius prie didžio menininko[3] [nupieštų] vyšnių.

ŽIŪROVAS. Na, argi tai neįrodo, jog tie vaisiai buvo vykusiai nutapyti?

GYNĖJAS. Anaiptol! Veikiau man tai įrodo, kad šie mėgėjai buvo tikri žvirbliai.

ŽIŪROVAS. Tačiau dėl to aš negaliu tokio paveikslo nelaikyti vykusiu.

GYNĖJAS. Ar negaliu tamstai papasakoti naujesnę istoriją?

ŽIŪROVAS. Dažniausiai istorijų man magiau klausytis, negu išpročių.

GYNĖJAS. Didelis gamtos tyrinėtojas tarp savo naminių gyvulių turėjo bezdžionę, kurios kartą pasigedęs ir ilgai ieškojęs, rado bibliotekoj. Tenai gyvulėlis sėdėjo asloj, apsiskleidęs nesurištomis gamtamokslinio veikalo graviūromis. Nustebo: ką jo namų draugas taip uoliai studijuotų! Prisiartino ir — koks keistumas bei susierzinimas, kai pamatė, kad stalgios bezdžionės išėsta visi vabzdžiai, kuriuos ji šen bei ten rado atvaizduotus.

ŽIŪROVAS. Tai gana juokinga istorija.

GYNĖJAS. Ir, man rodos, tinkama. Ar tamsta tų graviūrų nelygintum su tokio didelio menininko[3a] kūriniu?

ŽIŪROVAS. Nelabai.

GYNĖJAS. O bezdžionė ar nėra it nemokša mėgėjas?

ŽIŪROVAS. Žinoma. Ir dar rajus. Tamsta manyje sukėlei keistų minčių! Argi dėl to nemokša mėgėjas neturėtų reikalauti, kad veikalas būtų natūralus, kad jis galėtų juo paprastu, dažnai rupiu bei šiurkščiu būdu pasismaguriauti?

GYNĖJAS. Aš visiškai taip ir manau.

ŽIŪROVAS. Ir todėl tamsta teigi, kad menininkas, šitaip veikdamas, pasižeminąs?

GYNĖJAS. Esu tvirtai įsitikinęs.

ŽIŪROVAS. Bet man vis dar atrodo, lyg čia prieštaraujama. Tamsta anksčiau ir šiaipjau teikei man garbės, priskirdamas mane bent prie pusiau išprususiųjų mėgėjų.

GYNĖJAS. Prie mėgėjų, besirengiančių žinovais tapti.

ŽIŪROVAS. Na, tai pasakyk gi tamsta, kodėl tobulas meno veikalas ir man atrodo it gamtos kūrinys?

GYNĖJAS. Dėl to, kad jis sutinka su tamstos geresniąja prigimtimi, kad jis yra antgamtiškas, bet ne užgamtiškas. Tobulas meno veikalas yra žmogaus dvasios ir, šia prasme, taip pat gamtos kūrinys. Bet kadangi išsklaidyti daiktai yra paversti vienove ir net iš pačių prasčiausiųjų esti išgaunama jų reikšmingoji bei kilnioji pusė, tai jis pranokia gamtą. Jį tesuvokia darniai išaugusi ir išprususi dvasia; o šiai vykęs dalykas atrodo tobulas ir atitinkąs jos pačios prigimtį. Apie tai nieko nenutuokia paprastas mėgėjas; į meno veikalą jis žiūri kaip į prekyvietėj randamą daiktą. O tikrajam mėgėjui rūpi ne tik natūralumas to, kas pamėgdžiojama, bet ir pasirinktosios medžiagos vertingumas, kompozicijos dvasingumas, mažojo meninio pasaulio antgamtiškumas. Jis jaučia, kad, norėdamas veikalu grožėtis, turi pakilti iki menininko; jaučia, kad pasklidoje savo gyvatoje turi susikaupti, su veikalu gyventi, kartkartėmis į jį žiūrėti ir tuo pats sau duoti aukštesnį būvį.

ŽIŪROVAS. Gerai, drauguži; žiūrėdamas paveikslų, būdamas teatre arba skaitydamas poezijos kūrinius, aš panašiai patirdavau ir nujausdavau maždaug tą pat, ko tamsta reikalauji. Ateityje pasistengsiu dar daugiau kreipti domesį į save ir į meno veikalus. Bet, kaip matau, mes labai nutolome nuo savo pašnekesio vadôs. Tamsta norėjai mane įtikinti, kad laikyčiau pateisinamu daiktu nutapytuosius žiūrovus mūsų operoj; o aš, kad iki šiol su tamsta ir sutikau, bet dar nežinau, kaip tamsta apgintum šį laisvumą ir į kokią meno kūrybos skiltį tamsta norėtum padėti šiuos nutapytuosius žiūrovus.

GYNĖJAS. Laimei, šiandien opera bus kartojama ir, tur būt, tamsta jos nepraleisi?

ŽIŪROVAS. Nieku būdu.

GYNĖJAS. O kaip bus su nutapytaisiais vyrais?

ŽIŪROVAS. Jie manęs nenubaidys, nes tariuos esąs šiek tiek vertesnis už žvirblį.

GYNĖJAS. Linkiu, kad, susidomėję tuo pačiu klausimu, mes vėl susitiktume.

APIE DILETANTIZMĄ MENO PERGYVENIME

M. GEIGERIS

1

Diletantizmą *meno kūryboj* užtaria nevienas argumentas; *pergyvenimo* diletantizmui nėra nė vienos sušvelninančios aplinkybės. Kuklus diletantizmas kūryboj nėra pavojingas. Kai žmogus iš tikrųjų yra tik „mėgėjas", meno ir kūrybos meilę reiškiąs kuklia ir tokia lytimi, kuriai pačios savęs užtenka, tai juk formuojamąjį savo polinkį jis tenkina be žalos kam kitam. Toliau: kūrybinis diletantizmas padeda gudintis suprasti tai, kas tikrai didu. Kas pats savo jėgas yra mene išbandęs, tas visiškai kitaip žiūri į visas įvykdymo sunkenybes ir mato, ko čia iš tikrųjų reikia, aiškiau už tą, kurs vien patiria meno poveikį. Šitokį diletantizmą niekina nebent pasipūtėlis, besilaikąs taisyklės „Visa arba nieko", kuriam Goethės apsvarstąs objektyvumas taikė šį žodį.

Visų tų gerųjų pusių stinga pergyvenimo diletantizmui. Jis nė vienu atveju neskatina tikrojo meno vertybių pergyvenimo — atvirkščiai, pastarajam jis kenkia, tarytum piktžolė daržininko augalynui: —, į save sutraukia anajam priklausančias sultis. Jis sužaloja tikrąjį pergyvenimą kiekvieno, kurs jam pasiduoda. Jo kenksmingieji padariniai apima daugiau, negu tik patį pergyvenantįjį. Jis netikru pergyvenimu paremtam subjekto sprendimui priskiria visuotinę reikšmę ir pripažįsta tik tokį meną, kurs nukreiptas į diletantiškumą. Va, kaip jis kenkia visai meno kultūrai.

Kultūriniai bei sociologiniai momentai dar aiškiau kalba prieš diletantišką pergyvenimą. Yra gerai išprususių žmonių, nė viename mene diletantiškai nekuriančių; jie visose srityse kukliai prisiima poveikius iš to, kas jau sukurta; o dėlto jiems niekas nenuginčija „išlavintojo" pretenzijų. Tačiau, mūsų supratimu, — kurs savo dienas gal jau baigia, — iš kultūringo žmogaus atrodo reikalautina, kad jis sugebėtų įsijausti į meną. Šio reikalavimo nepaisyti retas kuris teišdrįsta — nebent tik priešgyniautojas, žmogus ypatingų pažiūrų ar be kūrybinės nuojautos. Gal dar kas prisipažins esąs nemuzikalus, neturįs tapytojo akies; bet, dievaži, niekas nei sau pačiam, nei, juo labiau,

kam kitam neišsiduos nesugebąs grožėtis muzika, literatūra, vaizduojamuoju menu. Taigi, kuriai nors meno šakai nejautrusis mėgsta įsikalbėti nutuokiąs šioje srityje, užuot atvirai prisipažinęs neišmanąs čia nieko — jis nuklimpsta į negarbingą diletantizmą. Niekur to šiandien taip gerai nepastebėsi, kaip religijoj; liovusis varu suokus į religinį pergyvenimą, pasirodė, kiek daug būta religijos atžvilgiu abejingų, tokių, kuriems praeities laikai buvo kalbėte įkalbėję diletantišką religinį pergyvenimą.

Su diletantišku meno pergyvenimu yra juo liūdniau, kad teorinis švietimas retai tesugeba jį pašalinti. Pergyvenimo diletantui beveik visada stinga teorinio valyvumo, leidžiančio jam suprasti, kuo laikosi jo diletantizmas. O jei kada ir įvyktų toks negirdėtas dalykas, kad mūsų diletantą sugebėtų kas įtikinti, jog jis negeru keliu eina — nė kalbos būti negali, kad ką tik įgytas teorinis pažinimas tuojau arba netrukus pajėgtų pergyvenimą pataisyti. Yra žinoma, jog netikusiai įsigudinus kurių mechaniškų įpročių — nevykusiai pirštus laikyti skambinant, blogai svetimos kalbos garsus tarti, — kartą jiems mumysna įstrigus, tik labai daug vargo padėjus ir pamažu begalima nuo jų atprasti; ir eksperimentinė psichologija skaitmenimis yra įrodžiusi, kad kur kas sunkiau tokį įprotį pataisyti, negu visiškai iš naujo kokį kitą, gerą, įgyti. Kaip atprantama nuo *diletantiško pergyvenimo,* to skaitmenimis, berods, neišreikši, bet nesunku numanyti, jog pergyvenimus pakeisti yra kur kas sunkiau už įpročius. Pergyvenimams kartojantis, *įprantama* ne tik tam tikru būdu atsiliepti (reaguoti), bet čia ir *visa* žmogaus *asmenybė* persidirba, taikydamasi pati atitinkamai atsiliepti. Net ir kai šis netikęs pergyvenimas imasi ne iš įgimto asmenybės polinkio — vis tiek ir tada kiekvienas šitų pergyvenimų pasikartojimas žaloja ją. O pats asmenybės susižalojimas savo ruožtu vėl kuria palankias sąlygas pergyvenimams iškrypti.

2

Apie sakytąjį diletantizmą galima kalbėti visais tais atvejais, 1) kai meno kūriniai sužadina pergyvenimus, gimstančius ne iš juose įkūnytų vertybių, bet iš ko kito — atseit, kai pergyvenimai yra kitos rūšies, negu pačios vertybės — ir 2) kai kalbamieji pergyvenimai vis dėlto esti laikomi tikraisiais meno pergyvenimais. Tik abi sąlygos kartu reikšdamosi teduoda meno pergyvenimo diletantizmą. Kas apie paviršinius meno poveikius tenutuokia, nė kiek nejusdamas gilesniųjų, tas tikro meno pergyvenimo visai nepažįsta; tačiau jis dar nebus *diletantas,* jei nesidės visai teisingai pergyvenąs meną. Antra vertus,

diletantu nelaikysime ir to, kurs *tyčia* meno kūrinius sunaudoja tam, kad jie keltų jame kitokius pergyvenimus, negu tie, kur tiesiai plaukia iš jų vertybių — vistiek, ar tuo būdu jo siekiamieji tikslai kilnūs bus ar žemi. Kai Schilleris prašydavo savo draugą Štreicherį, kad tas jam fortepijonu paskambintų — norint Schilleriui kūrybingą nuotaiką susikelti, — tai čia dar ne diletantizmas. Bet taip pat diletantizmas nebus ir tat, jei kas skaitys Boccaccio ar Zolą, trokšdamas lytiškai pasijaudinti, net jei jisai *kitiems* sakysis turįs iš to meninių pasismaginimų. Tik ten, kur pergyvenantysis visai neskiria savo paties pseudoestetinių pergvenimų nuo tikrai estetinių — ten iš tiesų jau bus diletantizmas.

Meno diletantiško pergyvenimo formos yra įvairios. Šiuo vardu dangstosi visiškai skirtingos kilmės pergyvenimai. Galų gale visi jie paremti tuo, kad nusideda pagrindiniam estetinio pergyvenimo dėsniui, kurs gali būti taip išreikštas: *Tik toks pergyvenimas yra estetinis, kurį sukelia meno veikale glūdinčios vertybės arba estetinis objektas.* Todėl diletantišku laikytinas kiekvienas toks pergyvenimas, kurs kilęs iš kurių kitų šaltinių, o tačiau dedasi estetinis esąs.

3

Dažniausiąją diletantiško estetinio pergyvenimo lytį meno žinovai jau seniai ėmė labai pašiepti. Žmonės, kuriems grynų gryniausias meninis nusistatymas nėra įsisunkęs į kūną ir kraują, paprastai prasilenkia su estetinio objekto vertybėmis tuo būdu, kad į šį objektą žiūri iš netinkamos pusės. Vadinasi, netikusio pergyvenimo aktas čia *iš pat pradžios užsimezga;* tokiais pergyvenimais atsiliepimas (reagavimas) gimsta veikiau tik gale. Kai žiūrovas, klausytojas ar skaitytojas, vos su objekto vertybe susidūręs, su ja prasilenkia, tai jau iš anksto tampa nebegalimi teisingi pergyvenimų reagavimai.

Dažniausiai su estetiniu objektu prasilenkiama tada, kai pergyvenimai grindžiami labiau veikalo *medžiaga,* negu jo lytimi. Šis sumaišymas dažnas yra imituojamuosiuose menuose. Patriotą uždega dramos bei novelės iš jo krašto istorijos, kautynių vaizdai bei pergalės scenos; religingąjį — religiniai vaizdai bei romanai; darbininką pagauna tai, kas piešia ketvirtojo luomo vargus, nes tie vargai leidžia atsiliepti giminingoms jo vidaus pusėms. Etiką pamėgę žmonės gėrisi ką morališka rasdami, į idealizmą palinkusieji ik valiai pseudoestetinio pomėgio randa ten, kur medžiaga idealistiškai dorojama. Kur romano didvyris ar didvyrė taurumu persotinami, — būkite tikri, kad tokie veikalai naivių žmonių bus godžiai gaudomi. Visais šiais atvejais me-

džiagos sužadintas *etinis, religinis, patriotinis* nuotaikos pakilumas yra palaikomas per *meninį* pakilumą, grynai *medžiaginis* užsidegimas — per *meninį* užsidegimą. Užestetikiniai jausmai gali juo tyriau išsilieti, juo mažiau meninis dorojimas bevaržo „nusiteikimo šaunumą". Kai medžiagos patetiškumas dar susijungia su tokiu pat dorojimo patetiškumu, tai meninio nusistatymo neapsunkintai žmonių daugumai vargu prieš visa tai ir beatsispirti.

Svarbiausias meninio nusistatymo reikalavimas yra — išsilaisvinti nuo šio medžiaginiais jausmais *užsikrėtimo,* jausmais, besireiškiančiais žalia turinio medžiaga: liberalas, kuriam laisvės klykavimai sujaugia sieloje meniškumą, patriotas, kurio pseudoestetiniam pergyvenimui pakanka patriotinių frazių — nenusivokia meniniu atžvilgiu iš esmės esą vieno galo su tais Amerikos prerijų klajokliais, apie kuriuos pasakojama, kad jie piktadario vaizduotoją nušauja. Abiem atvejais domimasi kaip tik medžiagos materialia puse, užuot ją laikius meniškai dorojamuoju dalyku. Čionai vyksmo materialumas, tenai — nusiteikimo ir jausmų.

Sudėtingesnis yra poveikis, susijęs su bet kokios poezijos vyriausiąja temine medžiaga — *meile.* Suprantama, jog ir čia medžiagos pradas *iš pradžių* reiškiasi *užkrėtimu;* eilėrašty, romane maginamasi pačiais meilės jausmais, erotiniu įtempimu, seksualine atmosfera. Bet dažniau čia sutinkame kitą, iš pačios medžiagos einančio pergyvenimų diletantizmo lytį: tai *į vaizduojamuosius personažus įsijautimo* diletantizmas. Skaitytojas pasineria erotiniame didvyrio pomėgyje ir sau pasiima tuos jautulinius anojo pergyvenimus, kurių pačiam nebuvo lemta patirti. „Kiekvienas jaunuolis trokšta taip mylėti, kiekviena mergelė — būti taip mylima" tinka ne tik Verteriui, bet ir tiems pakampių romanams, kuriuos ryte praryja raudonskruostė siuvėjėlė, nes ji trumpo skaitymo metu pavirsta tauria mergele, kurią turtingas grafas, visas kliūtis įveikęs, nusives prie altoriaus. Skaitytojo, žiūrovo savęs *sutapatinimas* su dramos, romano, novelės didvyriu čia sužadina jausmus; nūnai leidžiamasi išgyventi užguitus — ir, gal, nekartą išguitus — troškimus; medžiaga veikia ne tik, kaip patriotiniame užsidegime, užkrečiamai, bet ji ir įjautą žadina.

4

Tik pamėgdžiojamajame mene pasitaiko objekto sumaišymo rūšių, nepaisančių ribų tarp realiosios ir vaizduojamosios medžiagos: vien literatūroje, tapyboje ir plastikoje medžiaga bepasilaiko iš gyvenimo

nupamėgdžiotą realumą. Sunku yra *architektūroje, ornamentikoje* rimtai objektą supainioti. Iš neimituojamųjų menų tik viena *muzika* tepažįsta savo ypatingą su objektu prasilenkimą — ką nemokšos dažnai padaro, o menininkai — beveik niekuomet. Apimuzikaliems nemokšoms muzika sukelia vaizdų, svajojimų, istorijų; *tais vaizdais,* tais svajojimais bei istorijomis, o ne *meno kūriniu* jie grožisi. Jie pergyvena ištisus romanus tuo metu, kai orkestras taisyklingai engia kurią Beethoveno simfoniją — ištisos scenos išsiskleidžia prieš jųjų akis. „Klausydamasis linksmų ir džiaugsmingų pilnabalsių simfonijų, kurias jis užvis labiau mėgo, dažnai tardavosi regįs džiugų jaunikaičių ir mergaičių chorą pievoje šokant, pirmyn ir atgal laigant, ir matąs, kaip atskiros poros visais judesiais tarp savęs kalbasi ir tuojau vėl maišosi linksmame būry" (Wackenroder, *Iš Juozapo Berlingerio nuostabaus muzikalinio gyvenimo).* Nemokšų dažnai ginčijamasi, kurią iš daugelio istorijų, pasivaidenančių besiklausant muzikos, laikyti „tikresne". Iš to aiškiai matyti, kad nesuprantama, jog klausantis muzikos reikia kreipti dėmesį į patį jos kūrinį, o ne į kažin kokias su juo syjančias asociacijas. Populiarūs muzikos vadovėliai su savo paaiškinimais daug šiuo atžvilgiu nusideda, kai jie kiekvieną muzikos kūrinio tarpsnį (fazę) stengiasi kaip nors paaiškinti[4].

Estetinio objekto išplėtimas jo sužadinamaisiais vaidiniais, berods, viena muzikos sritimi neišsibaigia, nors jinai ir yra parankiausia objektui supainioti. Įeina į šios rūšies sritį ir vaizduojamasis menas. Teisingai Maksas Klingeris sako: „Esu įsitikinęs, jog visos tos neišvengiamos, dailiosios mergaičių galvutės, — Ada — Hermina — Lydija, — iš iliustruotųjų žurnalų visiškai pranyktų, lig tik nebebūtų galima po jomis žymėti tikrinių vardų. Aš pastebėjau, kad koks laikraštuke tik „studija" pavadintas veidelis meno mėgėją paliko abejingą, bet „Klarute" pavadintas kitoje vietoje, patraukė visą jo dėmesį. Negavęs teisingo vaidinio, išprusėlis visuomet būdavo sukliudomas pats išskleisti savo sukurtą mažutę novelę, kuri dedama į kiekvieną lapą *(Tapyba ir grafika,* 24 psl.).

Šios rūšies estetinio objekto supainiojimo muzikoj negalima pateisinti kompozitorių nusakymais. Antai, Beethovenas, paklaustas, ką reiškia jo D-mol ir F-mol sonatos, atsakė: „Tik pasiskaitykite Shakespeare'o *Audrą".* Bet neišmintinga būtų manyti, kad tas, kurs Shakespeare'o *Audros* nėra skaitęs, negali ir šitų sonatų kaip reikiant suprasti. Arba, ar būtinai reikia klausantis *Eroikos* [III-osios simfonijos], galvoti apie Bonaparto iškilimą — tik dėl to, kad Beethoveno ir Bonaparto kintąs vienas kito vertinimas esmingai sąlygojo Eroikos

sukūrimą? Net ten, kur, pagal pačių kampozitorių nusakymus, jiems kuriant vaidenosi tam tikri paveikslai, jie visiškai nesvarbūs veikalo vertės bei teisingo jo suvokimo atžvilgiu. Optinis menininko tipas gali sau *komponuodam*as regėti gamtovaizdžius bei nakties reginius, kovojančius žmones ar besišypsančius veidus, — visa tai psichologiniu požiūriu labai įdomu, bet estetiniu — vis tiek. Arba vėl, ar galima prileisti, jog meno veikalą geriausiai suvokią matantieji lygiai tuos pačius vaizdus, kurie ir kompozitoriui kuriant prieš jojo akis yra šmėkšoję (taip juk būtų galima manyti, remiantis teorija, kuri neretai buvo nesuprasta ír kuri sako, kad meno veikalo pergyvenimas esąs jo „atkūrimas")?

Žinoma, atmetant vizijos vaizdus, nevalia per toli nueiti. Yra žmonių, kuriuose šie vaizdai, klausantis muzikos, patys savaime iškyla — net kūriniui visai atsidėjus (taip antai, kai kam tonus lydi spalvų įspūdžiai, — tai plačiai žinomas spalvingasis girdėjimas — audition colorée). Tokiais atvejais jie tėra tik palydovai, kaip ir tie vaizdai, kurie optinio tipo žmogui net abstrakčiausius apmąstymus lydi. Bandydamas juos nuslopinti, gautum visiškai priešingų vaisių, negu būtų norėta: taip darant, būtų galima nukrypti nuo intensyvaus muzikos klausymo. Jei tai tik nekenksmingi vaizdai-palydovai, tuomet nereikia jų ir kratytis. Svarbiausia yra viena, būtent, ar šie viziniai bei mentaliniai svajojimai daro įtakos meno pergyvenimui, ar ne; arba, ar juos galima laikyti pašaliniais priedais, ar, gal būt, šioms aplinkui sukančioms mintims bei vaidiniams atsidedame — *jais* grožimės, užuot pačiam muzikos kūriniui pavedę pergyvenimą apspręsti. Grožėdamies tomis apsukui žaidžiančioms asociacijomis, estetinį objektą pamesime iš akių lygiai taip pat, kaip ir tada, kai meno veikalo medžiagiškumui pavesime estetinį pergyvenimą nulemti.

Vis dėlto diletantizmas, atsirandąs estetinį objektą supainiojant, tėra, palyginti, mažai pavojingas. Ryškūs diletantai esti tik tie, kuriems menas svetimas arba menkai tepažįstamas; jei ir ne visi diletantizmą niekinantieji būna nuo jo laisvi, tai, šiaip ar taip, geriausiai mene išprusintieji šiandien nebe taip dažnai prasilenkia su estetiniu objektu, kaip dar prieš penkiasdešimt metų. Dabar berandama vien žemesnio laipsnio diletantų, — tai jau diletantizavimas diletantizme. Meną tariamai priaugusiųjų diletantizmas yra pavojingesnis, neišraujamesnis, psichiniu atžvilgiu painesnis — pavojingesnis labiau dėl to, kad čia nesti apsilenkiama su objektu, bet mene juo vien nepateisinamai naudojamasi; jis pakreipiamas netikriems pergyvenimams gaminti. Tai *vidaus susikaupimo* diletantizmas.

5

Psichologija, jausmus analizuodama, paprastai nepastebi fakto, kad jausmai labai retai tėra vientisi psichiniai duomenys, bet kad žmogaus asmenybė tų duomenų, jausmų, atžvilgiu — *kol* jie yra — vienaip ar kitaip yra nusistačiusi. Taip antai, yra žmonių, pasiduodančių juos apnikusiam liūdesiui, ir yra vėl tokių, kurie prieš jį sukyla spiriasi. Abiem atvejais liūdesys kaip psichinis duomuo ne šiaip sau, koks bebūdamas, reiškiasi, bet asmenybė savo viduje jo atžvilgiu vienaip ar kitaip nusistato. Arba: gali kuo tik norėdamas magintis, pasinerti iki save pamiršdamas, ir gali mogį viduje prakilti, neįsileisdamas jo į savo asmenybės centrą. Dar juk nieko nepasako tai, jei kuri etika *mogį* deda savo reikalavimų viršūnėje — jisai skirtingas atrodys įvairiais atvejais, atsižvelgiant į tai, kaip mogyje asmenybė bus nusistačiusi jo paties atžvilgiu. Čia tai ir glūdi vienas iš daugelio tų momentų, kur naujovinis *eudaimonizmas* ne toks yra griežtas, kaip senovinis, kai jis [būtent, naujovinis] mogyje to asmenybės nusistatymo nepaiso. Senovės hedonistas Aristippas iš Kirenos šią atskirą, ypatingą problemą laikė centrine problema. Jo nuomone, pomėgiautojas turi iškilti viršum mogio. „Echo, all' uk échomai" — buvo jo etikos dėsnis. [Tai yra: „Aš turiu (mogį), bet (mogis) manęs neturi"]. Jam, Sokrato mokiniui, svarbu buvo ir mogiui visiškai atsidėjus išsaugoti vidujinę laisvę. Tai, ką asmenybei reiškia mogis, jam tiek pat rūpėjo, kaip ir pats mogio faktas.

Tokio dvilypio asmenybės požiūrio į savo jausmus nedera laikyti *refleksija,* nukreipta į jausmą; nėra jis iš paskos lydįs nusistatymas atžvilgiu jausmo, kurį tasai nusistatymas pasidaro sau objektu; (todėl ir pats nusistatymo žodis yra per kietas ir per daug atskiria jausmą nuo nusistatymo šiojo atžvilgiu; tačiau kalba nesugeba tinkamai prisitaikyti tikrajai dalykų padėčiai). Tikriau, šis nusistatymas atsiranda paties pergyvenimo *metu,* jausmams visu aktyvumu *besireiškiant;* jausme pasinėrę įgauname vidujinį nusistatymą jojo atžvilgiu, pavyzdžiui, tapatindami save su jausmu.

Esama ir visokių kitokių nusistatymų, nukreiptų į savo pačių pergyvenimą, anaiptol ne tik tas vienas minėtasis — viršum pergyvenimo ir pačiame jame buvimo nusistatymas. Estetiniam pergyvenimui ypačiai du tokie vienas antram priešingi nusistatymai turi lemiamos reikšmės, — tai *vidaus* ir *išorinis* susikaupimas.

Sentimentalumas yra tipingas viduje sutelkto pergyvenimo pavyzdys. Jojo pagautas, eini per rimties pilną vakaro gamtą, pasiduodamas

jos burtams. Grožies toluma, šviesia, kvapnia atmosfera, aiškiomis, o tačiau vienkart pasislėpusiomis spalvomis. Bet nė viena iš tos gamtos atskirybių smulkmeniškai neišsiryškina sąmonėj. Jausmui nerūpi, kad kas reginyje savarankiškai būtų. „Regi jį", bet „neapžvelgi jo viduje" — kad net vos suvoki kaimą ir kalnų melsvumą tolumoj. *Nesitelki reginyje,* bet gyveni jausmais, šiojo sukeliamais. Pati gamta yra už tikrojo sielos nusistatymo, nukrypusio į *jausmus. Jausmais* mes grožimės, ne *reginiu.* Šis mums reikalingas tik jausmams susižadinti, jiems susikelti. Reginyje nematyti sielos įspaudo, jis sudėtas jausmuose, — *viduje susikaupęs* ir išgyveni tuos jausmus.

Bet reginį galima ir visai kitoniškai pergyventi, kai nusikreipi ne į jausmus, o į jį. Susikaupimo kryptis šį kartą eina *reginio* linkui. Budriomis akimis žvelgi į jį, *stebi* jo smulkmenas, įsidėmi dirvas, trobesius, miško plotelius. Gamtovaizdis yra ne už nusistatymo — jisai yra susidomėjimo vidury — prasiveri jo įspinduliavimams. Jis sukelia jausmus, nepakintant į išorę nukreiptam nusistatymui: gyveni *išorinio susikaupimo* pagautas.

O ar vidaus ir išorinis susikaupimas, kaip estetiniai nusistatymai, abu vienodai teisūs? Negalima nė abejoti, kad tik *išorinis susikaupimas yra pats tikrasis estetinis nusistatymas:* tik jame suvokiamos meno veikalo vertybės, su veikalo esminiais sąrangos savumais; gi vidaus susikaupimas šiojo ypatingajai, specifinei lyčiai yra abejingas; veikalas jam yra tik mogio sukėlėjas, priemonė įvairiausiems jausmams, užsidegimui, pakilumui, apsvaigimui, jaudriam susiintyminimui, pagavimui, susigraudinimui žadinti. Vidaus susikaupimo reiškimuisi pavaizduoti imame šitokį anekdotą. Sakoma, kad garsusis [anglų] aktorius *Garrickas* [1716—1779 m.] kartą susilažinęs, ketindamas publiką sujaudinti alfabetą skaitydamas, šiai nė nepastebint, kas iš tikrųjų bus skaitoma. Garrickas lažybas laimėjęs: vienas tik balso vibravimas sujaudinęs žiūrovus iki ašarų, sukeldamas juose jausmus, į kuriuos jie sentimentaliai įknibo. Štai, kas yra tipingas vidaus susikaupimas.

Jei menas iš tikrųjų tebūtų tik priemonė jausmams susižadinti, tai jį reikėtų dėti greta su kitomis maginimosi priemonėmis — vynu, hašišu. Neliktų nieko iš esmės ypatinga (specifiška), kas estetiškumui leistų skirti kitą, negu aniedviem, vietą. Visas svoris atitektų sukeliamiesiems jausmams, nedaug tepaisant, kaip atrodo juos sužadinęs daiktas. Kiekviena priemonė būtų gera, jei tik ji pakankamai intensyvius jausmus sužadina. Nebūtų esminio skirtumo, ar kas užsidegimo ieško valyvai iškilmingame Goethės *Fausto Paskyrime,* ar Körnerio ditiram-

buose. Garricko skaitomas alfabetas kelia, gal būt, panašius jausmus, kaip Konstancijos rauda dėl jos sūnaus Shakespeare'o *Karaliuje Jone*. Svarbiausia būtų — jausmai, o juos sužadinęs objektas tebūtų pašalinis dalykas.

Jei vidaus susikaupimas būtų esminis estetinis nusistatymas, tuomet — be reikalo meno teorijoj tiek daug vietos skiriama veikalo elementams ir be reikalo taip svarbiais laikomi visose meno šakose smulkieji temos dorojimo skirtumai. Vidaus susikaupimui yra nereikšminga, ar paveiksle laiminančio Kristaus ranka kiek aukščiau ar žemiau pakelta, ar eilėraščio žodžiai taiklesni ar ne tiek taiklūs — jojo mostas yra „per platus", kad, jausmus diferencijuojant, jis tokias smulkmenas svarbiomis laikytų.

Tik išorinis susikaupimas tepateisina patį meno veikalą. Šiame susikaupime pergyvenančiam meną kiekviena veikalo smulkmena svarbi: negerai nupiešta ranka pažeidžia visuotinį įspūdį, tą pat padaro nevietoj paimtas garsas eilėrašty, nenusisekęs tematinis perėjimas muzikoje. Tik *išoriniame susikaupime* iš viso teverta kalbėti apie su *objektu sutinkantį* estetinį pergyvenimą, apie teisingą veikalo įvertinimą.

6

Estetinio pergyvenimo diletantizmui tvirčiausias ramstis yra vidaus susikaupimas. Daugumui meno entuziastų šis *iš tikrųjų* yra tik svaigalas, tolygus alkoholiui; jis tokia pat jaudinamoji priemonė, kaip ir žaidimas. Tik menui, kaip „svaigintojui" bei „jaudintojui", juo ramiau pasiduodama, nes, pagal įprastąją kultūrinę pažiūrą, atsidavimas menui laikytinas ypatingai tauria žmogaus dvasios veiksena. Argi iš to neseka, kad šiai pažiūrai menas, kaip svaigintojas ir jaudintojas, atrodo tinkamesnis už visas kitas tos rūšies priemones? Tikrai ne. Kultūrinė pažiūra juk kaip tik iškelia meną iš kasdienio gyvenimo santykių itin dėl to, kad ji randa jame *ne tik* svaigintoją bei jaudintoją; ji pabrėžia, kad išoriniame susikaupime meno veikalo vertybės įsiskverbia į mus ir žadina palaimingumą, esmingai skirtingą nuo visų paprastųjų apsisvaiginimų ir pasijaudinimų (plg. *Meno paviršiniai ir gelminiai poveikiai*).

Nė viename mene viduje besitelkiančio pergyvenimo diletantizmas nekelia tokių orgijų, kaip *muzikoj*. Dar dažnesnis už prastą meno objekto pakaitą, sukeltą apsukui besišvaistančių svajojimų ir dažnai su jais išvien einąs — yra viduje sutelktas nusistatymas. Ko gi kito didžioji nemokšų dalis ieško muzikoj, jei ne lėbavimo meniniame

vidaus susikaupime; kas gi daugiau yra jiems simfonija, jei ne priemonė magintis savo pačių jausmais. Jų pritemusios akys, ekstatiškai išdrikęs žvilgsnis pasako mums tai. Muzika jiems — atsidavimo lytis, svaiginamasis vaistas. Pats meno veikalas, jo sąranga, tematinis pakitimas, harmonijų sandėris jiems nieko nereiškia. Jie nori būti tonų bangų nešami, nori pasinerti nuotaikoj, kurioje galima svajoti. „Jausminis smaguriavimas yra dažniausiai reikalas tų klausytojų, kurių meninis muzikalinio grožio supratimas nė kiek nėra išlavėjęs. Nemokša muzikoj jaučia daugiausia, išprusęs menininkas — mažiausia", sako Hanslickas[5], kurs daugiau negu kas kitas kovojo su „jausmu" muzikoj.

Ne dykai jis kaip tik antrojoje 19-ojo amžiaus pusėje paleido savo filipiką prieš jausmo įsiviešpatavimą muzikoj. Wagnerio muzika buvo priėjusi vieną iš dviejų kraštutinumų, tarp kurių jos raida visą laiką sukosi. Muzika kartais ima virsti *grynai objektyviu* menu, tokiu, kuriame jausmą beveik visai nustelbia protinis jo sąrangos supratimas. Kartais ji buvo *subjektyvizmo* reiškėja, jausmų įsotinto toninio pasaulio perdavėja. Pradedant renesanso kontrapunktu, muzika visą laiką plėtojasi, eidama iš objektyvizmo į subjektyvizmą. Wagnerio mene tasai subjektyvizmas pasiekia savo viršūnę, — *Tristanas* yra paskutinis žodis subjektyviosios muzikos, kuri ištikimam Bacho mokytiniui Hanslickui turėjo atrodyti begėdiška.

Tačiau šis *objektyvinės* ir *subjektyvinės* muzikos priešingumas nieko bendra neturi su *vidujiniu* ir *išoriniu susikaupimu*. Pastarasis yra teisingas nusistatymas *kiekvieno meno atžvilgiu* — vistiek, ar tai bus naivus ar sentimentalus, klasiškas ar romantiškas, apoloniškas ar dioniziškas menas[6]. Lyrika reikalauja nemažiau išorinio susikaupimo už plastiką, tragedija nemažiau už Majandro[7] juostą. Taigi mūsų problemai nėra svarbūs ir atskirose meno srityse randamieji linkmių skirtumai. Tiek subjektyviajai, tiek objektyviajai muzikai dera išorinis susikaupimas. Kreiptis į meną per vidaus susikaupimą *visuomet* bus diletantiška. Todėl *Tristano ir Izoldos* toninė sąranga nori būti suvokiama tiek pat išoriniu būdu susikaupus, kiek ir griežčiausioji fūga. Bet *Tristane* susikaupimas yra toks sklidinas jausmingo pergyvenimo, kad diletantiškai pergyvenančiajam persimesti iš jo į vidaus susitelkimą yra kur kas pigiau, negu kurioj ankstyvesniojo meto muzikoj. Ir kaip tik Wagnerio muziką paranku paversti jausminiu varikliu. Viduje susikaupusysis, nuobodžiaująs Palestrinos *Mišių* klausydamasis, džiugiai svaiginsis Wagnerio muzika. Ne be reikalo tiek daug šiaipjau nemuzikalių žmonių garbina Wagnerį: jie gali į jį smagumo

keliu patekti, ko nepadarys su Bachu. O kad jų kelias nėra meno kelias, to jie nesupranta.

Kaip pastarųjų šimtmečių muzikoj, taip ir bet kuriame kitame mene iškilo vis daugiau linkmių, kurstančių vidaus susikaupimą. Racionalizmui, švietimo laikotarpiui *vidaus susikaupimo* pavojus negrėsė; galėjai čia labiau būkštauti dėl *intelektualizmo* negu dėl *sentimentalizmo*. Tik Rousseau svajingumas palenkė nesuskaitomą daugybę jautrių širdžių: gyvenime sentimentalumui, o mene — viduje sukauptam maginimuisi. Su romantika vidaus susikaupimas dar labiau įsistiprino. Ne tai, kad *kiekvienas* romantiškas gėrėjimasis būtų laikytinas viduje besitelkiančiu gėrėjimusi; daugiaveidėje romantikoje matyti labai skirtingų estetinio pergyvenimo išreiškimų. Bet vis dėlto romantika yra iš pagrindų palinkusi į vidaus susikaupimą, — čia pirmą kartą naujaisiais laikais iškyla estetinė teorija, ką tik minėtąjį susikaupimą filosofiškai ėmusi teisinti. Visų pirma, trys yra momentai, prie kurių romantinis mąstymas galėjo primigzti, norėdamas vidaus susikaupimą pagrįsti.

Pirma: romantika atvejų atvejais pabrėžė meno, religijos ir filosofijos vienovę, lygiai kaip ir vienovę visų meno šakų savo tarpe; atvejų atvejais ji reikalavo, kad visos jos būtų imamos ne pagal savo vertę atskirai, savo turinį, savo atskirybę; buvo sakoma, kad kiekviename veikale dalyvaują vienkart visi šie dalykai: menas, filosofija, religija ir mokslas. Tačiau, kas šitoms viena nuo kitos atidalintoms sferoms yra bendra, vieniją, yra randama tik pačiame žmoguje, kurs visus sielos krypsnius dar nesuskaidytame jausme neaiškiai savyje nešioja.

Antra: kaip kad patį *pasaulį* romantika aiškinosi išeidama tik iš *žmogaus*, laikydama pasaulį jo *kūriniu*, jojo žaismu, taip ir į *meno veikalą*, sakė, reikia žiūrėti ne kaip į priešais žmogų esantį, nuo jo atskirtą. Bet koks menas jai yra žaidimas medžiaga, subjektyvus daikto šen bei ten kraipaliojimas. Iš šio subjektyvizmo galima įvairiausias estetines išvadas daryti, įvairiausias estetines teorijas kurti — ir romantika šį subjektyvizmą skirtingiausiomis linkmėmis vystė. Bet juo labiau meno kūrybos procese buvo pabrėžiamas subjektyvumas, juo labiau ir to, kas meno pergyvenime esminga, imta ieškoti *subjektyviausiame* iš subjektyviųjų dalykų — jausme, to jausmo jutime, jo teikiamame smagume.

Ir galop: *muzika* yra pats romantiškiausias menas; muzika ne griežtos tematinės bei kontrapunktinės sąrangos prasme, bet prasme slėpiningųjų pajautų meno ir siejimosi su begalybe, — simbolinės pasaulio reikšmės prasme. Visa tai rodė į vidaus susikaupimą. Pagal

Wackenroderį, muzika mes mokomės „jausmą jausti"; muzika esanti dvasinis vynas, kurs svaigina — kas gi čia kita, jei ne vidaus susikaupimas? Būdinga šiuo atžvilgiu yra tai, ko Novalis iš apsakymų [ir eilėraščių] reikalauja: „Apsakymai be ryšio, tačiau asocijuoti, kaip sapnai; eilėraščiai — kad tik skambūs ir pilni gražių žodžių — lyg margos nuotrupos iš skirtingiausių daiktų". Tiesioginis tikslas čia, be abejo, yra tik kalbos vertimas muzika, jos muzikalinio turinio išgliaudymas; bet *galų gale* toks reikalavimas baigiasi vidaus susikaupimo pirmenybe prieš išorinį. Todėl daugelis romantinių eilėraščių, atskirai paimti, ir nedidelės tėra vertės; reikšmingi jie tik kaip nuotaikos žadintojai.

Taip tai į vidaus susikaupimą skverbiasi skirtingiausios tendencijos. Savyje uždaras jausmas iš įvairiausių pusių yra žymimas kaip estetinio pergyvenimo centras, už kurio tikroji daikto reikšmė pražūva: jausmas, kurs viduje yra *nesuskaidyta vienovė*, yra tai, kas *subjektyviausia, susilieję, simboliška,* — už visų šių reikšmių galėjo stvertis romantika vidaus susikaupimui pagrįsti. Bet tuo pačiu jai šis susikaupimas nebėra nė grynai *estetinis* nusistatymas; kur kas labiau jis yra išraiška *pasaulėžiūros,* kurioje kryžiuojasi įvairiausios tendencijos. Grynai estetiškai vertinant, tasai susikaupimas nėra nė kiek labiau pateisinamas, bet užtat žmogiškai nebėra toks nevaisingas, nes romantikoj jis išauga iš apmąstytos ir plačios pažiūros į gyvenimą. Kaip tik dė to ir įvykdavo taip, kad vienas kitas romantikas, ne pats iš savo pasaulėžiūros duomenų išvedžiojimus darydamas, bet savo giliausią ir nepaperkamą meno pajautą žodžiais reikšdamas, turėjo pripažinti, kad vidaus susikaupimas yra niekai, tikrasis *estetinis* nusistatymas — tai visų labiausiai nustovintas ir subrendęs išorinis susikaupimas. Tas pats Wackenroderis, kurį jau du kartu minėjome — kalbėdami apie estetinio objekto supainiojimą ir vidaus susitelkimą — viename laiške, kuriame išdėsto savo paties patirtį, nuostabiai teisingai aprašo išorinį susikaupimą: „Atėjęs į koncertą, juntu, jog muzika aš dvejaip grožiuos. [Bet] tik vienas grožėjimosi būdas tėra teisingas: tai atidus tonais ir jų eiga domėjimasis, visiškas sielos pasidavimas tai pasigriebiančiai jausmų srovei, atsitolinimas ir atsitraukimas nuo bet kokios trukdančios minties ir nuo visų svetimų juslinių įspūdžių. Šis *gobšus* tonų įsisiurbimas yra surištas su tam tikru prisivertimu, kurį ne per ilgai tegalima iškęsti. Kaip tik todėl tariuos galįs tvirtinti, kad muzikos daugių daugiausia valandą tegalima atsidėjus klausyti, ir kad dėl to koncertai, operos ir operetės viršija prigimties saiką. Antrasis būdas, kuriuo mane žavi muzika, nebėra tikras jąja maginimasis, nebėra

pasyvus tonų pagavimas, bet tam tikra dvasios veikla, sukeliama ir palaikoma muzikos. Tada aš girdžiu nebe veikale vyraujantį jausmą, bet jau mano mintys ir svajojimai pasileidžia dainos bangomis ir dažnai dingsta tolimuose pakampiuose" (Iš laiško Liudvikui Tieckui).

7

Nors meninis — arba, teisingiau pasakius, nemeninis — viduje sutelktas nusistatymas yra vieningas, tačiau nereikia pamiršti, kad jį gamina įvairios *psichologinės priežastys*. Romantikoj jis tebebuvo pasislėpęs, teorijoj įsirausęs, pasaulėžiūros fonu padengtas, ir kaip tik todėl, kad jis žymėjo ištisą pasaulėjautą ir buvo sudėtingesnės reikšmės, — nebuvo grynas diletantizmas. Poromantinis laikotarpis šios pasaulėjautos išsižadėjo. Kas poromantiniu metu vadinta „romantiška", tebuvo žaidimas tokiu pasauliu, į kurį bėgte bėgta, nes jis atrodė kitoks, negu tasai, kuriame gyveni. Iš romantikos neliko nieko kito, kaip tik tuščias kevalas: mėnesienos svajojimas, viduramžių pamėgdžiojimas, skambaliavimas eilėmis, romanai bei novelės su nuo tikrovės atitrūkusiu medžiaginiu turiniu. Kas praeitojo amžiaus šešiasdešimtaisiais, septyniasdešimtaisiais metais vadinosi romantika, tebuvo tikrosios jos esmės karikatūra. Simboliškumas virto išpūtimu, individo su pasauliu vienovės jausmas — individualumo nuslopinimu, ilgesys — ilgstymusi, žodžiu sakant, — *romantika* virto *romantizmu*. Ir štai dabar vidaus susikaupimas, tebuvęs romantikos tik palydovas bei iš jos plaukianti išvada, o ne savaimas tikslas — dabar, atkritus nuo jo pasaulėjautos fonui, virto savarankiška galybe; sentimentalumas ir vidaus susikaupimas pasidarė naminiu vaistu šventadieniškoms valandoms, kada širdyje norisi patogiai sau ką gera palinkėti. Romantikoj principu buvęs vidaus susikaupimas virto *diletantizmu*.

Štai viena viduje sutelkto menu gėrėjimosi priežastis: *patogumas*. Kaip jau Wackenroderio buvo pastebėta: išorinis susikaupimas reikalauja dvasinio prisivertimo, gi anas, vidaus, — kurs yra jausmų prieblanda ir svaigulingumas, — suvokdamas objektą, eina mažiausio pasipriešinimo kryptimi. Vidaus susikaupimas objektą pagauna ne intensyviai, bet tik paviršium šliauždamas. Jis yra kaip tik tai, ko poromantinis miesčioniškumas buvo įsigeidęs. Norėta, kad menas būtų „poilsis", o ne dvasios triūsas. Nuo dienos sunkenybių ir darbo pavargęs žmogus nustoja to pajėgumo, kurio reikalauja išorinis susikaupimas, ir to aktyvumo bei dėmesio stiprumo, kurs su juo būtinai surištas. Poromantinis žmogus noriai pasiduoda jame sukylantiems

jausmams ir, save pamiršdamas, gėrisi jais. Taip tai vidaus susikaupimas, patogumo beieškant, nusmelkia išorinį, patapdamas vyraujančia meno pergyvenimo lytimi.

Kaip ir visur, paklausa gimdo pasiūlą: diletantiniam *pergyvenimui* tenkinti pasišauja diletantinis menininkas. Nuo Rousseau laikų kiekvienai rimtų menininkų kartai tekdavo kovoti su šia meno lytimi, besisukančia apie vidaus susikaupimą: meilus vaiko galvutės paveikslėlis, kur saldumas turi išpirkti prekės nevertumą; jausmais persotintas romanas, kokį gamina Claurens Mimili arba Courths-Maler; sentimentali muzika, saldumyninko plastika, — visa tai objektyviai atvaizduoja vidaus susikaupimą.

8

Antroji vidaus susikaupimo priežastis glūdi ne patogiai įsitaisiusiame jausmams atsidavime, bet tame, kad esi *per daug savimi užimtas*. Labai intensyviai savyje pasinėrę ir patys savimi prisipildę žmonės neįstengia išsigauti į paviršių, iki priešais esančio meno veikalo. Jie savo pačių jausmais atsiliepia taip stipriai, jog nebepajėgia išoriniu būdu susitelkti. Dėl šių priežasčių bręstančioji jaunuomenė labai tampriai yra susirišusi su vidaus susikaupimu. Jausmų sklidini, tie žmonės yra savimi užsiėmę. Iš vienos pusės jie gyvena aktyviai, *motoriniu* būdu reikšdamies, iš antros gi — *refleksyviai viduje susitelkdami*. Todėl šiuo metu jausminis santykis su pasauliu yra sentimentalus, o menas vertinamas pagal vidujinį susikaupimą. Šitame amžiuje gebama Rousseau būdu svajoti, žavėtis daiktais; tada labiausiai vertinami tokie veikalai, kurie padeda vidaus susikaupimu gėrėtis — vistiek, ar šiuos veikalus pats menininkas tam tikslui yra skyręs ar ne: Schillerio patetiškumas šiam reikalui geriau tinka, negu Homero vaiskumas; Goethės *Verteris* jauniesiems mielesnis už jo *Giminių Pasirinkimą*. *Savaimingai* šią vidaus susikaupimo stadiją valioja apgalėti tik rinktiniai asmens, natūraliai bręsdami; yra ir tokių, kuriems *gudinimasis* bei *saviaukla* padeda šią būseną nuveikti, kai bebręstant sielos atmosferoj jausmų krovinys sumažėja, — bet daugumas estetinėje srityje amžinai lieka viduje susitelkusiais diletantais.

Šalia „ištaigingumo" ir savajam pergyvenimui pasidavimo yra dar ir trečia šio diletantizmo priežastis. Kur veikus jausmams prieinamumas jungiasi su tam tikru atitolimu nuo objektyvios tikrovės, tenai vidaus susikaupimas pirmauja prieš išorinį. *Minkšti, moteriški* charak-

teriai pasižymi šios kilmės vidaus susikaupimu. Betgi toks nusistatymas, kaip tik dėl jo priežasties bendrumo, retai teapsiriboja vien meno sritimi; jis apima nusistatymą, nukreiptą į kiekvieną pergyvenimą, vistiek, ar šis būtų estetinis ar neestetinis. Tačiau čia prisideda vienas momentas, reikšmingas bet kokiam vidaus susikaupimui; šiam žmonių tipui jis ypatingai daug sveria. Kiekvienas viduje sutelktas pasigėrėjimas yra (arba bent gali būti) *estetinis* pasigrožėjimas — o jei ne estetinis meno veikalu grožėjimasis, tai bent grožėjimasis *savo paties jausmais ir savo paties* jausmuose. Vidujiniame susikaupime *estetiškai grožimasi savuoju pergyvenimu* ir aplamai patenkama į pakilimo, užsidegimo, susiintyminimo nuotaiką. Vadinasi, tokiam estetiniam savo jausmais grožėjimuisi iš viso nereikia meno veikalo, arba estetinio objekto. Visa ir kiekvienas dalykas gali kelti šitokiais „estetiniais" jausmais bei savim pačiais pasigrožėjimą.

Tokiu būdu galima kalbėti apie *autoestetus* — ypač moteris (kaip yra kalbama apie autoerotikus); šie žmonės nieko nepergyvena, nepavirtę to estetinio pasigrožėjimo šaltiniu. Tatai liečia ir jų pačių jausmus: jie grožisi liūdesiu, kai yra netekę artimo žmogaus, grožisi užkrečiančiu sambūvio užsidegimu; jie ne tik myli, bet ir *savo meile grožisi,* jie ne savo pasisekimais *džiaugiasi,* bet *savo džiaugsmu grožisi.* Visa, net smulkiausieji pilietinio gyvenimo įvykiai tampa jiems grožėjimosi versme. Jie nejautrūs bet kokiems jausmams, kurių negalima šitaip sunaudoti. Jie paprastai laikomi estetiniams dalykams labai gabiais ir meną permanančiais žmonėmis. Tiesa, estetiniuose reikaluose jie nusituokia, būtent, yra estetiškai jautrūs *savo pačių pergyvenimams;* o kai dėl nusimanymo apie meną — tai jau ne: pats meno veikalas jiems nieko nereikštų, jei ne jo sužadinamieji jausmai.

Ši trečioji žmonių grupė yra beviltiškiausiu būdu vidaus susikaupimui save pasmerkusi. *Jaunuoliškas* vidaus susikaupimas yra brendimo padaras; *ištaigingumu* pagrįstas susikaupimas yra *nevalyvas dalykas* bei *išauklėjimo stoka,* gi *autoestetinis* susikaupimas — tai *įgimtas pradmuo.* Bet tik šie autoestetai — nes jiems menas tiek daug reiškia jų savotiškam pergyvenimui — karščiausiai kratosi kiekvieno pergyvenimo, paremto išoriniu susikaupimu.

9

Netinkamus nusistatymus bei pergyvenimo linkmes, nevykusius vertinimus sunkiausia yra išrauti — jei visa tai nėra tik psichologinės dinamikos išdava, bet jei už to slepiasi dar *teorinės* pažiūros apie

sielos gyvatos sąrangą arba pasaulio prasmę. Kas linkęs aklai kam pasiduoti, tam prieš šį linkimą bus sunkiau spirtis, jei teoriniai mokslai įtikinėja, jog psichinė gyvata aplamai tik iš potroškių tesusidedanti; o išvados, kurios atrodo plaukiančios iš proto, tų mokslų tvirtinimu, esančios tik potroškių lėmimo paviršius. Tokiais ir panašiais atvejais teorinis pažinimas ir pergyvenamoji linkmė viena kitą paremia: teorija pergyvenimus tarsi pateisina, o šie ją lyg patvirtina.

Visai tokia pat teorijos ir pergyvenimo sąrangos sąveika kiekvieną kartą teikia vidaus susikaupimui naujo maisto. Į susikaupimą stumia įvairūs psichiniai linkimai; bet apie juos jau buvo kalbėta. Betgi vidinio susikaupimo padėtį sustiprina tam tikri įsitikinimai, liečią sielos gyvatą ir meninį poveikį, įsitikinimai, kurie neišskleistoje lytyje slypi daugelio nūdienių žmonių pažiūrose. Tie įsitikinimai nuramina sąžinę to, kurs maginasi vidaus susikaupimo būsena; tuo būdu pats tas susikaupimas [jo akyse] jau kažkaip savaime išsiteisina. Dar juo labiau dėl to, kad šios teorinės pažiūros iš *neišskleistos* pergyvenančiųjų nuovokos spėjo pereiti į psichologų ir estetikų *teorijas* ir taip įsigijo mokslo viešąjį pašventinimą.

Kova su vidaus susikaupimo diletantizmu nebūtų pilna, nežvilgterėjus bent į pačių primityviųjų šios rūšies teorijų lindynes.

Visų pirma, vidaus susikaupimą palaiko visiems žinoma, daug kur paplitusi ir mokslo vardu besidangstanti pažiūra, kalbanti apie meninį paveikumą. Meno esmė, pagal ją, atsekama iš to, *kiek jisai veikia* suvokiantįjį subjektą. Meno veikalas esąs *priemonė* tam tikriems jausmų pergyvenimams susižadinti; šį tikslą pasiekus, pasibaigianti jo misija. Veikalo *vertė* priklausanti vien nuo to, kiek jis tinkąs šitam tikslui; ta jo vertė turinti atitekti *kam nors,* būtent, suvokiančiojo žmogaus jausmų gyvatai. *Pats savaime* veikalas nieko nesąs vertas. Atrodo, jog jis čionai nė kuo nesiskiria nuo bet kokio kito tam tikram tikslui skirto naudingo daikto. Antai, siuvamoji mašina arba batas, be materialios, jokios kitos vertės neturi; daiktų vertė plaukia iš tikslų, kuriems jie tarnauja. Visai taip, sakoma, yra ir su meno veikalu.

Ši pažiūra savotiškai supranta ir patį menininką. Jis esąs žmogus, kuriąs priemones — meno veikalus — tam tikriems, t. y. mogio tikslams siekti. Jį šiuo atžvilgiu būtų galima lyginti su techniku arba amatininku. Kaip kad anas gamina geriausias mašinas, puikiai patenkinančias joms skiriamąjį tikslą, šis vėl daro tinkamiausius ir geriausius avėti batus. Lygiai taip pat ir *pažiūrai, meno tikslu laikančiai*

paveikumą, geriausias menininkas yra tas, kurs gamina veikalus, sugebančius žadinti mogį.

Šiai estetikai priešinga yra *vertybinė estetika.* Jai pirmų pirmiausia rūpi ne meną *suvokiantysis subjektas,* bet pats *veikalas.* Šis esąs savaime vertingas, nes tai juk vertybinių momentų — proporcingumo, gamtos pamėgdžiojimo vertybių ir t. t. — nešiotojas; nesvarbu esą, ar kas šias vertybes suvoks ar ne.

Pradėdama nuo to, t. y. nuo veikalo vertybių, ši estetika aiškina, kokia paskirtis tenka menininkui ir kokia meną suvokiančiajam subjektui. Pagal tą pažiūrą, technikas, gaminąs suvokiančiam subjektui priemonių jo jausmų pergyvenimams skatinti — nėra menininkas; pastaruoju laikytinas [tik] tas, kurs veikale įkūnija meno vertybių. O suvokiantysis esąs skirtas ne tam, kad veikalas būtų kuriamas jo jausmų pergyvenimams tenkinti, bet jis skirtas tam, kad [jau] *esamąsias vertybes suvoktų* ir duotųsi jų veikiamas. Vertybės — pirmoje vietoje; jomis matuotinas suvokiančiojo pergyvenimas. Kam pavyksta, pavyzdžiui, Velasquezo portreto, Aischilo dramos, Mozarto operos vertybes pilnai savyje atgaivinti ir būti jų pagautam, to estetinis pergyvenimas esąs tinkamiausias. Apie tai, ar *pergyvenimas atitinka objektą,* yra prasmės kalbėti tik remiantis vertybine estetika, nes veikalas čionai savo verte *matuojamas,* o pergyvenimas turi šią vertę atitikti, prie jos prisiderinti. Tačiau paveikumo pažiūra galėtų kalbėti bene tik apie tai, kad meno veikalas turįs *pergyvenimą* atitikti, o ne pergyvenimas jį. Iš šios pusės žiūrint, meno veikalas turi būti tinkama pergyvenimui priemonė, nes paveikumo šalininkams visa priklauso nuo pergyvenimo. Menininkas pačiu veikalu kreipiasi į suvokiančiojo pergyvenimą. Gi vertybinėj estetikoj pirmoj vietoj yra pats meno veikalas. Jojo vertybių, iš vienos pusės, siekia menininkas, iš antros — pergyvenantysis. Menininkas nori jas įkūnyti, o pergyvenantysis — jas suvokti ir duotis jų veikiamas.

10

Dar ir iš kitos teorinės pusės vidaus susikaupimas gauna didelės paramos: iš šių dienų *antiintelektualizmo* ir *antiracionalizmo.* Juodu jau seniai, prieš patapdami visuotine pasaulėžiūra, buvo įgiję estetikoj beveik nenuginčijamą galią. Mažne dogmatiškai tvirtinta: estetinis pergyvenimas, — tai jausmo pergyvenimas ir tolimas bęt kokiam protiškumui. „Jausmas" šioje pažiūroje buvo apšauktas griežta „intelektui" (aumeniui) priešingybe, ir kaip tik todėl, kad „mogis" yra

ypatingai ryški jausmo lytis, kuriai stinga bet kokio protinio priedo, estetinė terminologija pasigriebė šį žodį estetiniam pergyvenimui žymėti.

Šiam *sentimentalizmui* (kaip mes šią pažiūrą, priešingą intelektualizmui ir racionalizmui, Bäumlerio pavyzdžiu, pavadintume) pradžią davė tiek Rousseau atradimas ir per didelis jausmo iškėlimas, tiek ir romantinis jausmingumas. Ankstyvesnieji laikai jo nepažino. Šviečiamojo laikotarpio racionalizmas estetinį pergyvenimą nesvyruodamas laikė *pažinimu,* įvertinimu. Kieno gi tai pažinimas? Kieno įvertinimas? — tokį klausimą sau užsidavė racionalizmo estetika. Reikėjo ištirti, kuo estetinis pažinimas ir įvertinimas skiriasi nuo kitų pažinimo lyčių; o kad estetinis pergyvenimas *aplamai* yra pažinimas ir įvertinimas, anuo metu niekas neabejojo. Toks požiūris neturėtų suklaidinti štai kokia prasme. Estetinis pergyvenimas juk ir anuomet gana dažnai buvo vadinamas *jautimu;* „sentimento" šalininkai [dar tuomet] stojo prieš grynuosius racionalistus. Jautimas anais laikais iš tikrųjų nebuvo emocinė būsena, bet pažinimo lytis — „jugement confus". Ir kai net aštuonioliktajame amžiuje jausmo sąvoka kaskart vis labiau artėjo į grynąjį sentimentalumą, vis dėlto šio to protiška joje dar liko. Antai, mes sakomės „jaučią" begalybę, kurio nors žmogaus artybę, ir tuo norime išreikšti tokį pat neaiškų pažinimą, nutuokimą, tam tikrą neapibrėžtą įsitikinimą, koks kad yra vidujinis emocinis atjautimas. Jausmas *grynojo* sentimento prasme ėmė įsigalėti tik į švietimo laikotarpio pabaigą, Rousseau įtakai reiškiantis — Tetensui, Mendelssohnui ir Kantui pradėjus vadinti jį atskira sielos galia. Bet tik Kantas tepriskyrė jam tikrai sisteminę reikšmę. Tačiau dar ir jo mąstyme tarp savęs tebesirungia grynoji sentimentinė ir intelektinė jausmo reikšmės. Mogis jam nėra tik pergyvenimo būsena, kaip vėlyvesnioji psichologija jį suprato; jis, jam atrodė, gimsta iš *pažinimo galių darnumo* ir yra sielos jėgų žaismo sutartinės jutimas. Taigi ko nors jautimas ir čia tebėra mogis, jei dar ne objekto, tai bent sielos būsenos įsisąmoninimas.

Aiškiau, negu Kanto sistemoj, ši primityvi jausminė pažinimo funkcija iškyla į pirmą vietą *metafizinėj* 19-jo amžiaus *estetikoj.* Empirinį meno veikalą estetiškai pergyvendami, mes, sako, suvokiame kažką antgamtiška, metafiziška. Jei taip, tai tą antgamtinį pradą reikia „perjausti", atseit, primityvioj lyty pažinti. Net jausmingiausias iš metafizinių estetikų, Schopenhaueris, nuolat kalba apie tai, kad meno pergyvenime slypįs pažinimas; kiekvieno meno tikslas esąs pertiekti suvoktąją idėją. Mes *grožimės* regėdami valios objektyvacijos vyksmą.

Tik *psichologinė estetika* nori atsikratyti ir paskutiniųjų dvasinių bei protinių likučių estetiniame pergyvenime. Gi estetiniu pergyvenimu pastaroji laiko daikto *jausminį poveikį,* grynai pasyvų grožėjimąsi, smagumo jausmą, kuriame nerasi nė trupučio intelektinio elemento — ir, štai, tuo ji padeda vidaus susikaupimo diletantizmą teoriškai pagrįsti.

Ši pažiūra taip labai yra įsigalėjusi, jog šiandien [kai kam] visai aišku atrodo, kad estetinis pergyvenimas esąs jausmas, ir niekas daugiau, kaip tik jausmas. Į kiekvieną dvasinio momento šmėkštelėjimą žiūrima kaip į nuklydimą intelektualizman. Kai *mes* reikalaujame, kad išoriniame susikaupime būtų pergyvenamas menas, kai reikalaujame, kad *dvasiškai* būtų suvokiama muzikos veikalo sąranga, paveikslo kompozicija, tai antiintelektualizmas tuo mus įtaria ir sako, kad tuo mes estetinį pergyvenimą pažeminą iki sąrangos, harmonijos *pažinimo.* Tačiau nepastebima to, kad klausimo sprendimas priklauso ne nuo nujausminto intelektualizmo ir nuintelektinto sentimentalizmo priešingumo; nematoma, kad tarp abiejų yra dar trečia galimybė: *jaučiąs meno vertybių suvokimas.*

Tikrai, intelektualizmas atmestinas. Jis teisus, bet tik ne meno *pergyvenimo* sferoje. Pažinti, kaip muzikos kūrinys yra sudėtas, kaip sukomponuotas paveikslas, mintimis aprėpti, kaip kaitaliojasi balsiai ir priebalsiai — kuo juk remiasi eilėraščio skambumo vertybė — išeina už estetinio pergyvenimo ribų. Tik *literatūros, meno, muzikos istorikas, estetikas* iškelia šias vertybes pasižiūrėti, kaip jos atrodo savo prigimtyje; jie jas *analizuoja.* Bet iš tikrųjų, jie stengiasi visa šita ne tik meniškai pergyventi, o ir *moksliškai* sudoroti; mokslas gi priklauso intelektui.

Meninis pergyvenimas yra kitaip sudėtas. Nėra tai sąrangos pažinimu džiaugimasis. Iš viso, šiame pergyvenime nerasi vertybių bei jų pradų pažinimo. Vertybes čia reikia *jauste jausti,* ir jos turi tave *veikti,* bet protu nėra reikalo jas permanyti. Tikras meninis pergyvenimas yra vidury tarp grynojo sentimentalizmo ir grynojo intelektualizmo. Metęs akį į portretą, sugauni žmogaus esmę, jauti ją, bet nesakysi, kad pažįsti. Nebus tai *įsakmus* vertybių suvokimas; tai suvokimas, bet ne pažinimas. Štai, čia [Stepono] Georgės vieno eilėraščio posmelis:

Komm in den totgesagten Park und schau:
Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhofftes Blau
Erhellt die Weiher und die bunten Pfade[8].

Kiekvienas balsis bei priebalsis, kiekvieno skiemens primezgimas bei žodžio prigretinimas sudaro tam tikrą šio nuostabaus skambesio dalelę. Pergyvenantysis čionai į save priima kiekvieną atskirą iš šių momentų, vienas po kito jie veikia jį; bet, pergyvenimui tebevykstant, jis jų įsakmiai nepermano, jųjų neizoliuoja ir aiškiai nenuvokia, kaip jie jį veikia.

Tačiau dėl šios aplinkybės iš veikalo daromo įspūdžio negalima išstumti šių vertybių suvokimo, pačios *dvasinės* veiklos. Norint išvengti intelektualizmo, yra pernelig paranku pašalinti dvasinį darbą, surištą su iš lauko sutelktu suvokimu, ir Beethoveno simfoniją išnaudoti jausmingiems svaičiojimams susižadinti, užuot ryžusis dvasiškai prisiversti, — kas yra būtina, simfoniją suvokiant iš lauko susikaupus.

Tikrai yra pavojus į išorinį susikaupimą įmaišyti protinio pažinimo. Tas pavojus gręsia *meno istorikui,* kurs savąjį vertybių ir jų nešiotojų pažinimą sumaišo su tų vertybių pajauta. Gresia jis ir *meną pergyvenančiajam* tuo atveju, kai šis vaizduosenos „teisingumo" protinį matą laiko vertybiniu matu arba tiesiog klausia, ko pamoko šis meno kūrinys. Gresia jis atvejais net meno kūrybai — tada, kai per daug atsidedama „problemoms" ir pamirštama, jog problemų sprendimas menui yra tik priemonė, o ne tikslas. Aure, renesanse kartais užvis labiau domėtasi perspektyvos klausimais, impresionizme plein-air'o problemomis, o devynioliktojo amžiaus romanai ir dramos taip labai rūpinosi psichologiniais klausimais, jog pačiam meniniam pradui pasidarydavo riesta. Taip antai, net muzikoj buvo metas, kada protinis jos sąrangos pažinimas nustelbdavo meno pergyvenimą.

Tačiau nereikia šių intelektualizmo pavojų išpūsti. Labai nedaugeliui šiandien tegresia nelaimė savo meninį išgyvenimą sukulti į *per didelį* meno pažinimą arba į mąstomojo prado persvarą. Iš atvirkščiosios pusės pavojus šiandien yra daug didesnis — tas, būtent, kad iš meno pergyvenimo nebūtų pašalinta visa, kas dvasiška ir nepaliktų vienas tik jausmas, pasismaginimas, jaudinimasis. Daugumas nūnai meno pergyvenimu belaiko vien pasyvumą, atsidavimą, savojo „aš" pajaudinimą, — visa tai, kas gebama „pasimėgimo" žodžiu išreikšti. Estetiniame pergyvenime, tiesa, yra pasyvių momentų. *Pasyvu* bus grožėtis skambesių darna, reginio nuotaikos turiniu, ritmine raiškà. Tačiau estetiniame pergyvenime slypi dar ir daugiau ko, negu šita; o slypi jame dvasinis perkūrimas, spontaniškumas, aktyvumas, džiaugsmas, kai gali įsigilinti į sonatos sąrangą, džiaugsmas, kai susigaudai *Vilhelmo Meisterio* minčių apstybėj, džiaugsmas leidžiant per sąmonę *Fausto* [veiksminę] plėtrą; grožėjimasis įsakmia prancūzų

aleksandrinų kalbos darna. Visur čia rasime ne vien pasyvumą, kaip šiaip bet kuriame vidaus susikaupime; rasime ir tai, kad meno veikalo sąrangą mes aktyviai atkuriame, perdorojame mintis, pagauti nusekame struktūrą.

Apie šią meninio pergyvenimo pusę nieko nežino nuo pasyvių jausmų, vidaus susikaupimo pradedančioji paveikumo estetika — ir tuo pačiu, aplamai, ji nieko nenusivokia apie daugelį estetinių problemų. Kaip gi tada bebūti jai vadove, kaip jai beatgrėsti ką nuo dabar įsigalėjusio diletantizmo, jei ji pati vidaus susikaupimą tarsi išteisina?

Iš palengvo įgyja reikšmės estetika, kuriai ima rūpėti ir ši—*dvasinė* estetinio pergyvenimo pusė. Jos protėvis yra *Konradas Fiedleris*. Jojo balsas prieš grynąją paveikumo estetiką buvo išgirstas. Berods, jis pats, pabrėždamas dvasinį pradą, toli prasilenkia su tikslu. Dvasinį perkūrimą estetiniame pergyvenime jis analizuoja kaip „pažinimą" ir supanašina jį su moksliniu pažinimu. Fiedleris išveda sieną tarp gamtos ir meno estetinio pergyvenimo. *Gamtos pergyvenimui* jis priskiria pasyvų mogį, o *meno pergyvenimui* — dvasinį apdorojimą. Šis suskirstymas tikrai nėra tikslus. Fiedleris visą šią pažiūrą *filosofiškai* pamatavo; tačiau tame pamatavime yra pilna pozityvistinių prietarų. Visur čia jis vaikščioja šunkeliais. Bet tatai jo nuopelnų nemažina. Juk jis pirmas pakėlė balsą prieš sentimentalizmo viešpatavimą mokslinėj antimetafizinėj 19-ojo amžiaus estetikoj; jis reikalavo sugrąžinti dvasinių jėgų teisę. Nuo to laiko tai vienas, tai kitas sukildavo prieš sentimentalizmą, nors ne visi iš jų yra palikę žymesnių pėdsakų; o ir jie intelektinį pažinimą bei suvokimą dažnai supainiodavo su išoriniu susikaupimu, tuo pakenkdami patys savo reikalui. Vis dėlto, būta čia ne tik moksliškai teorinio, bet taip pat ir *meniškai kultūrinio* reikalo, jei šis klausimas įgavo šviesos. Vidaus susikaupimo diletantizmas turi netekti savo teorinio pamato, iš kurio jisai visuomet semdavosi naujų jėgų. Tačiau svarbesnė už aną teorinę yra *praktinė* kova su pergyvenimo diletantizmu. Reikia pradėti nuo jaunuomenės. Privalu priešintis netinkamam estetiniam auklėjimui. Labai dažnai didele mokytojo bei auklėtojo teigiamybe laikoma tai, kad jam pavyksta auklėtinį menu *uždegti*. Bet užuot buvęs pavėdėtas, gali šis būti tik *suvedžiotas*. Lengviausias auklėtojui būdas jaunuomenei užkurti yra pabrėžti ir skatinti joje glūdintį polinkį į vidaus susikaupimą. Tačiau šiuo keliu pasukusysis anąją kiaurai gadina. Sunkesnis, rimtesnis, gilesnis yra tasai užsidegimas, kurs pamažu išauga iš didėjančio meno veikalo supratimo, tik ne iš uždegančių žodžių *apie* jį. Jeigu senoji humanitarinė mokykla, gal, kartais per daug jau atgrėsdavo jaunuo-

menę nuo Homero, paversdama jį vadovėliu gudinimams bei gramatinėms lytims įsikalti, — tai vis dėlto rasdavosi išimčių, sugebėjusių savąjį užsidegimą pertiekti paaugliams ne balsingais, skambiais žodžiais, bet įsigilinimu į veikalo turinį. Šie išimtiniai auklėtojai ruošė jaunuomenę išoriniam telkimuisi — ne tajam lengvapėdiškam ir paikam menu užsidegimui, kurs ne pačiu *menu,* o *užsidegimu* grožisi.

Bet estetinius laiko reikalavimus jie giliau suprato už daugelį kitų, tauškiančių apie savo modernumą. Nes laikas šit ko reikalauja: iš naujo *nugalėti tąjį vidaus susikaupimo diletantizmą, kurs* — nesuprastame romantinio sąjūdžio atoskambyje — *buvo apnuodijęs mūsąjį meno pergyvenimą.*

MENO PAVIRŠINIAI IR GELMINIAI POVEIKIAI

GEIGERIS

1

Meno psichiniai ir grožio poveikiai bandyta dvejaip permanyti: kartais, pradedant nuo pranašiausiųjų kūrinių: Feidijo dievų statulų, Beethoveno simfonijų, Michelangelo freskų, Shakespeare'o dramų. Jųjų poveikis laikomas kiekvieno meninio poveikio prototipu, matu, kuriuo iš viso matuotinas bet koks meno poveikis. Nedovanojama niekam, kas šio mato neišneša. Išdidžiai žvelgiama į veikalus kito padaro. Jaučiama, kad madingasis romanas bei pjesė kreipiasi į kitus instinktus, išjudina kitas sielos jėgas, negu anieji aukštojo meno veikalai — ir užtat jie atmetami.

Meno teorija, įsinorėjusi tokį poveikio vertinimą pagrįsti, geba *estetinį* pergyvenimą į vieną eilę suvesti su *religiniu* bei *metafiziniu* pergyvenimu. *Platono* pažiūra, kalbant apie tai, kas iš prigimties gražu, daugumai šio krypsnio teorijų tapo pavyzdžiu: kiek meno veikalas atspindina tai, kas *nežemiška,* kiek jame nebegalybinėmis priemonėmis atvaizduota tai, kas *begalybiška,* kiek įkūnijama objektyviosios idėjos, — tiktai tiek jis tesugebąs sukelti tikruosius meninius poveikius, ir tiek tesąs vertas meno veikalu vadintis. Kiek daug begalybiška gali rasti net fokstrote! farse! visuomeninėj dramoj! Todėl neminėkime visų tų dalykų, kalbėdami apie ko vertinimą meno atžvilgiu!

Tokia estetinių teorijų puikybė vėl gi sukėlė atoveikį. *Psichologinio pobūdžio* estetika pasidarė šios reakcijos protesto reiškėja. Tarp meninio poveikio ir paprastojo kasdieninio pergyvenimo anųjų teorijų išlaužtos spragos nėra, — skelbia ji: nestatykime meno drauge su religija bei metafizika ant neprieinamos uolos. Psichologijos kaip ir fizikos dėsniai, sako, nepripažįsta dviejų pasaulių teorijos. Tas pats psichinis dėsningumas reiškiasi triviališkiausiuose pergyvenimuose, kaip ir pačiuose kilniausiuose. Todėl nereikia meninio pergyvenimo dirbtiniu būdu nugręžti nuo kitokių pergyvenimų, bet atvirkščiai:

estetiškai psichologinei teorijai rūpi juos rūšies atžvilgiu suvienodinti, estetinius pergyvenimus į bendruosius psichizmo rėmus įvesti. Tai tas pats siekimas, kurį psichologinė teorija visur kiša. Ji viliasi iš *hipnozės* pašalinsianti slėpiningumą, ieškodama jos prielaipčių kasdieninės buities sugestijoj bei autosugestijoj; *religinis* pergyvenimas čionai liaujasi buvęs nepaprastas ir dažnai esti nustumiamas į gana abejotiną kaimynystę; tad ir estetinis pergyvenimas neaplenkiamas. Benorint psichologiniais ryšiais tatai paaiškinti, nugujami tie dalykai į šiaipjau sielos vyksmų plotmę. Meniniai pergyvenimai nėra iš esmės kitoniški negu dienos pergyvenimai, — taip sako ta psichologinė pažiūra.

Beje, psichologinė teorija nebūtinai turi nusivaryti iki tokios niveliacijos. Kūrybiškas ir sintetiškas Wundto protas sugebėtų jai padėti, įgalindamas — griežčiausiai išlaikant psichologinę liniją — estetinius pergyvenimus išskirti iš kitų pergyvenimų. Anot Wundto, nesudėtingi sielos gyvatos elementai jungiasi į kompleksus, sintetinasi į naujus vienetus, kurie reiškia daugiau, negu jų elementų suma: sakysim, tonai susijungia į akordų vienovę, kurioje kad ir galima atpažinti elementus — vientisinius tonus, tačiau jie yra kažkas nauja ir savita, lyginant juos su palaidais tonais. Panašiai ir estetinius pergyvenimus laikant kitų pergyvenimų sinteze, būtų galima juos nuo banaliųjų pergyvenimų taip toli atitraukti, jog esminis jųjų nepaprastumas bus suprantamas.

Betgi psichologinė estetika retai tėjo tuo keliu[10]. Pergyvenimų demokratizmas yra jai įsisunkęs į kraują; ji niveliuoja ne todėl, kad jos psichologinių įsitikinimų pradai to reikalauja, bet todėl, kad ji nepakenčia metafizinės estetikos hierarchinės sąrangos ir kad ji trokšta blaivumo bei pasaulio griežto suprastinimo.

Tarsi protestas prieš Platono estetikos transcendentiškumą yra tai, kad Aristotelis tragiškąjį poveikį suveda į tokius labai žmogiškus pergyvenimus, kaip baimė ir gailestingumas. Ir atrodo, lyg būtų atsimetama nuo baroko sklidinumo ir iškilmingumo, kai kunigas Dubos'as, psichologinei 18-ojo amžiaus estetikai tik ką besikuriant, skelbia, jog meno uždavinys esąs sielą išjudinti; tatai juk darą žaismas, aistra ir susijaudinimas. Kaip, galėtum pasakyti, gašliai Fechneris mini pačius tirštuosius pavyzdžius, beryškindamas panašumus su estetiškumu; pavyzdžiui, jisai kalba apie karvidės kvapą, kurs ekonomui esąs toks malonus (*Prirengiamoji Estetika — Vorschule der Ästhetik* I, 92) — tarytum keršydamas už tąjį perdėjimą, į kurį patekę kai kas iš idealistinės estetikos atstovų, buvo meno pergvenimą dangun pakėlę. Taigi ta pati teorija, kuri praėjusio amžiaus gale tiek daug apie

save kalbų sukėlė, ir kuri kiekvieną meninį pasigrožėjimą stengėsi suvesti į raumenų bei vidurių smagumo jutimus[11] — ji nieko nebenori žinoti apie reikalą meno pergyvenimą skirti nuo kasdieninio pergyvenimo.

2

Reikia nusistatyti, kaip žiūrėti į šiedvi priešingybi. Ar teisinga yra estetinį pergyvenimą niveliuoti? Gal neišvengiama meno poveikių psichologinio aiškinimo pasekmė yra tai, kad tas niveliavimas paneigia meno pergyvenimo savarankiškumą?

Atvirkščiai. Bešališka psichologinė analizė parodo, jog esama meno pasireiškimų, kurie — būdami tikrai ne kitaip suprantami, kaip tik iš bendrojo psichinio dėsningumo — meno poveikius vis dėlto išskiria iš kasdieninio gyvenimo. Objektyviai stebint, aiškėja, kad yra dvi visiškai skirtingos meno veikalų arba [tik] vadinamųjų meno veikalų poveikių atmainos, kurias aš pavadinčiau meno *gelminiais* ir *paviršiniais poveikiais*. Poveikiai, plaukią iš Rembrandto portretų sukaupto paprastumo, iš gotiškos katedros antžmogiškumo, iš Mozarto rondo meilaus taurumo, — jie, būtent, pasiekia asmenybės *gelmes*, sukrėsdami ją pačiose gilybėse. Nuo šios poveikio lyties griežtai atsiskiria kita: tai paviršinis poveikis. Jis nevieningas. Didžiausioji jo dalis yra tokios rūšies, kuriai aš savojoj kalboj nerandu tinkamo vardo; norėčiau betgi pavadinti *pasismaginamuoju, pramoginiu poveikiu*. Kartais mus *nuteikia* farsas, practical joke („praktiški juokai") ar paveikslas. Tačiau drauge su glostomuoju bei pramoginiu, prie paviršinio poveikio priskirtini dar ir kiti jojo tipai. Sentimentali liaudinė pjesė jaudina tik mūsų „aš" paviršių. Tą pat galima pasakyti ir apie sensacinės dramos sukeliamąjį smagumą, apie paviršutinišką nuotykių romano lūkestį. Šiųjų tikslas yra džiuginti asmenybę, sujaudinant jos paviršių, kas labai yra tolima meno gelminiam sukrėtimui. Paviršutiniams poveikiams apibūdinti tinka įprastinė psichologijos teorija: toks poveikis giminiuojasi su užmeninių sferų poveikiais. Jis psichinę meno veikalo reikšmę priartina kortavimo, girtavimo, valgymo, arklių lenktynių, studentiškų išdykavimų mogiui.

Griežtai skirtingose lytyse paimtus paviršiaus ir gelmių poveikius supainioti sunku. Niekas iš šaižių Bacho fūgų nelauks *pasisaldinimų* arba *sentimentalių* sujaudinimų, niekas, žinąs, ką tai reiškia, iš revue ar farso nereikalaus gilių meninių poveikių.

Bet daugelį didžiojo meno veikalų galima panaudoti tuščiam laikui užkišti. Kiekviena Molière'o ar Shakespeare'o komedija gali be

niekur nieko vien pramogai tarnauti; galima *Hamlete* gėrėtis žiaurių scenų keliamuoju lūkesčiu, o Beethoveną išversti į sentimentinę kalbą.

Psichologinei meno poveikių teorijai būtų derėję gelmių ir paviršiaus poveikių skirtumus aiškiai nustatyti ir juos teoriškai pagrįsti. Bet užuot tai dariusi, toji pati psichologinė estetika su savo retai teužginčyta, [taučiau] tik per pusę teisinga pagrindine teze padėjo tų dvejopų poveikių skirtumus užtrinti. Estetikai psichologininkai dažniausiai prakilniuoju meno uždaviniu laiko *smagumą,* pomėgį. Tikrai, negalima ginčytis, kad ne tik paviršinis, bet ir gelminis meno poveikis yra geriausiąja prasme mogio poveikis. Tačiau mogis mogiui nelygu. Paimkime du mogio pasireiškimus — abu juodu iš *neestetinės* srities. Pagaminkime valgį tik iš vienų skanėstų. Juk iš tokio valgio mes tikėsimės tik mogio. Norėtųsi didžių didžiausio ir įvairiausio mogio. Visai kas kita bus, kai stengsimės susigaudyti tokiuose išprotavimuose, kaip, va, reliatyvumo teorijos vingiuose. Kai tatai — gal būt, po daugel triūso — jau perpranti, tai gali iš to susilaukti didžiausio smagumo. Bet viso šio triūso tikslas buvo ne smagumas, o teorijos permanymas. Smagumas tebuvo vien ženklas, jog tikslas pasiektas, tebuvo įgytojo permanymo *šalutinis pasireiškimas.* Šis skirtumas kiaurai prasimuša įvairiose sielos gyvatos srityse, vistiek, ar bus siekiama paties pasismaginimo, ar tas siekimas lies ką kita, mogio pasmagintą.

Tačiau kaip tik šis skirtumas ir esti užtrinamas, kai pats pasismaginimas laikomas tikruoju psichiniu grožio poveikiu — ir tuo pačiu nebėra galima nuvokti paviršinio ir gelminio poveikių skirtumo. Tik apie paviršinį poveikį galima sakyti, kad jo siekiama dėl mogio. Kas farsu grožisi, tam *mogis* yra *tikslas* — juo intensyviau, juo geriau. Jei reikalas tikrai išsibaigtų vien mogiu, kiek galint stipresniu mogiu, tai juk būtų neaišku, kam mums mene bereikia ieškoti dar ir kai kurių kitų poveikių, ne vien paviršinių.

Bet mogio poveikiai dar ne viskas. Esama jų ir kitokių; o tai ir bus poveikiai, sudarą pačias meno pergyvenimo aukštybes. Ne paties mogio mes ieškome stebėdami Sikstinos [koplyčios] lubas, ne grynojo mogio laukiame ir iš Bacho pasijų.

Meno klestėjimo laikai ne tik teoriškai, bet ir praktiškai nusimanė, kad pasismaginimas grožio reikšmės neišbaigia. Užtenka pasiskaityti Platono *Faidrą* arba *Puotą,* ir tuojau bus matyti, kiek toli pasismaginimo teoriją prašoksta jo supratimas grožio kaip metafiziškai gelminio poveikio. Ir itin todėl, kad Schilleriui bei romantikams perdaug banali atrodė Švietimo laikotarpio pažiūra, kad menas turįs

džiuginti, kiekvienas kaip išmanydamas šoko nustatyti grožio teorijos pagrindus, kuriuose būtų atsižvelgiama į anuos gelminius poveikius.

Ne dėl mogio yra ieškoma giliojo meno poveikio. Antra vertus, mogis, surištas su gelminiu poveikiu, žinoma, nėra tik pašalinė išdava, kaip reliatyvumo teorijos perpratimą lydintysis smagumas. Tiek pat klaidinga būtų manyti, kad meninis pergyvenimas visiškai nepaisąs mogio ir kad šis esąs tik prieduras, kaip ir sakyti, kad čia ieškoma *tiktai* mogio, pavyzdžiui, valgant bei geriant. Ieškoma tarputinės būsenos. Geidžiama palaiminančio asmenybės sukrėtimo. *Ne mogis, bet palaimingumas yra tikslas*; iš šio, o ne iš paties mogio kyla gelminis meno poveikis. Naujovinė psichologija — išskyrus nedaugelį jos autorių, pav., Schelerį, — yra linkusi mogį ir laimę, mogį ir palaimingumą tapatinti; ji labiau vykusį senovės filosofijos įžvilgį pro ausis leidžia. Be abejo, ir senasis eudaimonizmas laimėje matė visos gyvatos veikimo tikslą, bet jam problema buvo štai kas: o kame glūdi laimė? Dorybėj, turtuose, politiniame įsigalėjime, *ar* smagume? Kurs, kaip epikurietis, mogį darėsi aukščiausiuoju gėriu, nemažai nuvokė, jog turi reikalo ne su savaime suprantamu dalyku. Jam buvo aišku, kad jis šiaip ar taip nusistatė ginčijamo klausimo atžvilgiu, ir kad jojo pažiūros turi gintis nuo kitų pažiūrų. Smagumą ir laimę jis tapatino turinio atžvilgiu, bet suprato tapatinąs skirtingas sąvokas. Tačiau dažnam senovės mąstytojui toks tapatinimas buvo svetimas. *Kynizmas* ir *stojicizmas* smagumą ir laimę ne tik skyrė, bet ir laikė griežtai priešingais dalykais. Kai *Anthistenas* aiškino, jog jis geriau sutiktų būti pamišėlis, negu pasotintas, tai, smagumą niekindamas, laimės jis nepaneigė. Kad laimė esanti gyvenimo tikslas, to jis niekuomet nesigynė; tik jis laimę matė doringume, bet ne smagume.

Naujovinis — Helvetijaus, Benthamo, Johno Stuarto Millio — eudaimonizmas pasuko kitais keliais. Laimę ir smagumą jisai sutapdino — paskučiausios instancijos laimę benorėdamas laikyti mogių sankaupa. Jokie tūlo eudaimonisto kraipaliojimai kai kurioms, iš šios pagrindinės tezės plaukiančioms, nemalonioms išvadoms sušvelninti, nieko nepakeitė. Bet kad ir kažin kiek būtų mogio bei malonumo iš gero valgio — o palaimingumu jis nepavirs. Laimės šaknys eina giliau, negu mogio.

Laimė yra pasmaginta *visos* asmenybės *būsena* — asmenybės prisipildymas pusiausvyros, arba išaukštinimo jausmo, — būsena, kurioje slepiasi smagumo sąlygos, bet kuri pati nėra smagumas. Gi smagumas — toks, kaip jį paprastai psichologija supranta: pasitenkinimas, pomėgis,

džiaugsmas — yra atskiras potyris. Apsidžiaugimas dovana, pasitenkinimas iš lengvo pasiplepėjimo, piktas džiaugsmas, pasismaguriavimas stiklu vyno, — tatai *atskiri* psichiniai *įvykėliai*, nieko neturį bendra su *asmens būsena*. Jie gali persimesti į jojo nuotaiką — ir tai dažnai pasitaiko — pasisekimo džiaugsmas gali menininko širdį taip užlieti, kad šis palaimingas į pasaulį bėgs ir stebėsis, kodėl ne kiekvienas jojo laimėj dalyvauja; bet jau tuomet smagumas atitrūksta nuo savo akstino ir, savarankišku tapęs, *virsta laime*. Žinoma, čia bus abipusiškas ryšys tarp atskiro smagumo fakto ir laimės — smagus atskiras įvykis gali plačiau išsilieti, sužadindamas laimės būseną, — juo su gilesniu vidaus klodu susisiejęs, juo lengviau. Džiaugsmas, mylimam žmogui netikėtai grįžus, tikriau tatai padarys, negu valgiu pasiskonėjimas; ir atvirkščiai: laimės būsena ir abejingus įvykius smagumu nudažo; tačiau skirtumas vis dėlto palieka. *Laimė yra asmens būsena, smagumas,* visų pirma, — *atskiro įvykio paspalvinimas.*

Šį priešingumą paaiškina smagumo kilmė. Smagumas yra gyvybinio vyksmo ženklas. Psichiniam vyksmui plėtojantis asmenybei tinkama kryptimi, gimsta smagumas. Jis išreiškia priklausomybės santykį tarp to, kas įvyksta, ir to, kas jau asmenybėje yra randama; smagumas yra į mūsų „aš" priimamo įvykio išraiška. Kai „aš" yra susitelkęs laiško laukti, ir tą laišką gauna, tai sukyla džiaugsmas; ilgą laiką buvus „aš" neveikliam, ir sportavimui jį sukrėtus, pagauna džiaugsmas. Gi laimė iš pat pradžių yra asmens būsena, kuri, be to, jei dar atitinka giliausiąsias jo tendencijas, yra smagumo prisisunkusi.

Iš to ir aiškėja skirtumas tarp *smagumo* ir *laimės* (bet kartu ir tarp paviršinio ir gelminio poveikių). Smagumas yra *gyvybinės sferos atsiliepimas:* žaidimo sujaudinimas ir įtempimas, valgymo malonumas, juslinis gašlumas, iš kūno bei sielos sujaudinimų kyląs pasismaginimas, — visa tai lieka gyvybinėj sferoj — yra smagumo pergyvenimai, bendri gyvuliui ir žmogui. Tiktai meninis gelmių poveikis liečia jau *asmenį,* giliąją asmenybės sferą ir tuo pačiu iš smagumo sluoksnio pakyla į laimės sluoksnį. Poveikis, šliaužiojąs paviršiumi, negali atvesti į laimę, nes jisai neprasiveržia į asmenybinę sferą, kur yra laimės buveinė; toksai poveikis turi tenkintis smagumu, žaidžiančiu paviršiuje.

Dėl to ir tam tikri smagumo radimosi būdai yra išskirti iš gelminio poveikio. Smagumas kartais gali kilti *tiktai iš dirginimo,* iš atsiliepimo į dirginimus, nereikalaujančius vidujinio nusikreipimo į daiktus, džiuginančio daikto ypatingo suvokimo. Smagu įeiti iš šalčio į šiltą kambarį; čia nereikia atskirai *susidomėti* šilimos ir šalčio priešingumu; nėra tai smagumas *dėl* priešingumo, bet smaginimasis *pačiu* priešingu-

mu. Taip tai daugely atvejų smagumas, kyląs iš viso kūno būsenos, iš geros savijautos, nereikalauja, kad tosios būsenos nuovoka jį lydėtų. Nėra tai smagumas *dėl* šios būsenos. Antra vertus, yra ir tokių smagumo būsenų — minėjome pasisekimo džiaugsmą — kurios gimsta *tik besikreipiant* į objektą ir iš tokio kreipimosi naujų jėgų gauna, — tai bus džiaugsmas, kai sekasi — dėl pasisekimo.

Meno paviršiniai poveikiai gali būti abiejų rūšių, jie gali kilti iš betarpiško dirginimo arba nusikreipiant į tam tikrą daiktą: sensacinio romano sukeltieji sujaudinimai bei laukimai gali atsirasti kaip vyraujančios atmosferos pasireiškimas; bet gali ir taip atsitikti, kad jaudinamasi *dėl* tam tikro įvykio, dėl didvyrio nelaimės, laukiama, rūpinantis, koks bus kurio nuotykio galas. O *gelminis poveikis niekados nėra atsiliepimas į dirginimus.* Žinoma, jis reikalauja, kad meninės daikto vertybės būtų sąmoningai suvokiamos — reikalauja „išorinio susitelkimo". Meninę statulos, sonatos, eilėraščio vertę mes privalome saviep įsiimti, norėdami, kad ji mus veiktų. Griežtomis Dürerio raižinių linijomis grožimasi ne gyvybinio atsiliepimo keliu; veikalo vertybes suvokdami, mes savo asmenybėje jomis žavimės. *Gelminis meno poveikis yra tai, kas subjekte atitinka vertybes, glūdinčias meno veikale.* Gelminis poveikis yra šitų vertybių atsispindėjimas, kurs galimas tik tada, kai yra ir *spindinama,* vadinasi, kai vertybes su jų ypatingumu pergyvenantysis subjektas iš tikrųjų suvokia ir įsiima.

O dabar tenka štai kas pasakyti: tie veikalai, kurie kreipiasi tik į asmenybės paviršių, į jos gyvybinę pusę, meno sričiai nebepriklauso. *Kur* gaminami *tik* paviršiniai poveikiai, bet ne kaip paviršiniai, ten nerasi ir grynai estetinio poveikio. Čionai vadinamojo meno veikalo džiaugsmas yra vieno galo su žaismo, medžioklės, pasiplepėjimo džiaugsmu.

Šitaip esant, tikrai daugelis, gal didžiausias skaičius dalykų, besivadinančių meno veikalais, nustoja to vardo — arba juose taip maža tėra meno vertybių, galinčių gelminius poveikius gaminti, kad praktiniu atžvilgiu neverta juos nė meno veikalais vadinti; tai tik smagumo žadintojai. Tatai tenežemina smagaus susijaudinimo. Nei smagumas, nei susijaudinimas iš esmės nėra niekai. Paviršinis poveikis yra peiktinas ne kaip iš pamatų mažavertis, bet kaip *nemeninis* — *užmeninis* dalykas. Nieko negalima prikišti farsu smaginimuisi arba kriminalinio romano keliamam sujaudinimui. Tik nereikia laukti iš jų meno gelminio poveikio. Užmeninį paviršiaus ir meninį gelmių poveikius sumaišyti šiais atvejais yra juo lengviau, kad farsas ir meninė drama, kriminalinis romanas ir novelė naudojasi ta pačia vaizdavimo lytimi.

Niekam nė į galvą neateina sumaišyti juos ten, kur stinga išorinės meninės lyties. Dar niekas nėra sakęs, kad kortavimas ar medžiojimas kelia meninių pergyvenimų, nors jųjų džiaugsmai yra vieno lygio su farso bei kriminalinio romano džiaugsmais.

Žinoma, reikia perspėti, kad paviršinis ir gelminis poveikiai nebūtų maišomi su kitomis dviem priešingybėmis, būtent, paviršutinių ir giliųjų *meno vertybių* poveikiu. Paviršinio ir gelminio *poveikių* priešingumas yra paveikimo būdų priešingumas — vienas jų nukreiptas į gyvybinį, kitas į asmenybinį pradą. Gi paviršutinių ir giliųjų meno vertybių poveikiai vyksta *asmenybinio prado ribose*. Šio skirtumo reikia ieškoti *pačiame gelminiame poveikyje*. Lengva šokio melodija visai gerai gali gelminius poveikius sužadinti, bet toje melodijoje įkūnytosios vertybės, palyginus jas su Palestrinos *Mišių* vertybėmis, yra paviršutiniškos: taigi tuo pačiu ir šokio melodijos gelminis poveikis yra, palyginti, paviršutiniškas. Komiškame sąmojyje, kabareto dainoje gali būti šiokių tokių vertybių, bet jųjų gylio negalima nė lyginti su *Don Kichoto* arba kurios Schuberto dainelės gilumu. Šių *vertybių* gylio skirtumų čionai negalima nepaisyti, — jie nieko neturi bendra su paviršinio ir gelminio poveikių problemomis šioj vietoj aptartąja prasme. Tų poveikių skirtumas yra skirtumas tarp to, kas yra *poestetiška* ir to, kas *estetiška,* o vertybių gylio skirtumai iš esmės yra *pačioj estetinėj sferoj.*

3

Iš pradžių mums reikėjo paviršinį nuo gelminio meno poveikio kiek galint atsčiau atitolinti, idant aiškiau jųjų priešingumas paryškėtų. Dabar gi per tą tarpeklį vėl reikės permesti siją, sutraukytuosius siūlus vėl sumazgyti. Aiškus dalykas, kur sutinkami tik paviršiniai, gyvybiniai poveikiai, tenai pergyvenimas priklauso užestetinei, arba geriau — poestetinei sričiai. Bet dabar nereikėtų imti atvirkščiai protauti, kaip va: taigi visados, *kai* tik mes — nors tai būtų ir didžiausias meno veikalas — gauname suvokti gyvybinių poveikių, jie jau būtinai ir bus užestetinės prigimties ir reikš nemeniškų dalykų įsibrovimą į meno sferą; vadinasi, menininkas šiukštu neprivalo leisti jiems pasireikšti. Toks išprotavimas būtų klaidingas. Nors ir visi *skyrium* randamieji paviršiniai poveikiai yra nemeniški, tačiau vis tiek nerasi nė gelminio poveikio, kuriame nebūtų ir neturėtų būti daugiau ar mažiau įsipynę ir gyvybinių momentų. Jie bus, palyginti, silpnesni šaltame geometriniame ornamente arba Egipto faraonų statulose — kaip ir aplamai mene, kurį Nietzsche *apolonišku* vadina — stiprūs jie

sriautingame aleksandrinų metre, šokio ritmuose, jaudinančiose tragedijos scenose. Kartais tatai glūdi *meno tipo* esmėj — ką nulemia tai, ar daugiau ar mažiau čia bus įdėta gyvybinių poveikių — kartais pačioje *meno linkmėje*. Gyvame, neramiame vėlyvajame senovės stiliuje bus paviršinių poveikių daugiau, negu ramiame klasiškajame, Beethoveno veikaluose daugiau, negu Bacho, įvijose baroko kolonose daugiau, negu lygiose lieknose dorinėse. Bet, nors gyvybinių poveikių *visiškas vyravimas* mene ir nesiderina su pastarojo prigimtimi, tačiau niekuomet nereiktų manyti, jog nuo anų poveikių sumažinimo meno reikšmingumas ypatingai pakyla. Anaiptol: lig tik gyvybiniai poveikiai pasireiškia drauge su gelminiais, beregint jie patampa kažkuo nauju ir kitonišku. Dabar jie jau nebe tik gyvybiniai poveikiai, ir reiškiasi nebe kaip paviršiniai poveikiai — jie nūnai įgauna iš esmės kitą reikšmę. Čionai ima galioti *sintetiškai psichologinis* dėsnis, kurio reiškimosi žymes galima atsekti daugelyje sričių. Reikia pasakyti, jog visur, kur iš įvairių sferų kylantieji psichiniai poveikiai į vienas kitą sueina, ten įvyksta kažkas daugiau negu tik *susidėjimas,* — gilesniųjų sferų poveikiai savo dvasia paspalvina iš labiau paviršutinių kilusiuosius, į save juos įtraukia. Bet paviršutinesnius poveikius įvedus į gilesniųjų sferą, neįvyksta taip, kad, štai, gilesnysis poveikis tampa duodančiuoju, o paviršutinesnis vien imančiuoju; veikiau yra taip, kad ir gilesnįjį poveikį anasis praturtina, pripildo, konkretizuoja.

Pavyzdys iš neestetinės sferos: sakysim, pats seksualinis pergyvenimas priklauso gyvybinei sferai; asmeniškumui jis nepriklauso. Tačiau prie grynai seksualinio geismo *prisideda psichinis meilės momentas*. Šis momentas seksualinio elemento nesunaikina ir jojo neišstumia, bet net *pakelia* ir pagilina jį. O, antra vertus, seksualinis elementas žmonių sielų santykiavimui teikia *artumo, gilumo* ir *intymumo,* kurie grynai sieliškam santykiavimui vargu ar prieinami.

Arba vėl pavyzdys iš pačios estetinės sferos, kur susisintetinę poveikiai liečia ne čia rūpimąjį gyvybinio ir asmenybinio pradų, bet užgyvybinių bei gyvybinių *poveikių spalvų* priešingumą. Iš vienos pusės, žibąs juodumas, auksinis geltonumas, prietemos žalumas yra estetiškai įspūdingi, kad ir kur juos berastume, o iš antros, viena kita abejinga spalva, antai, spalviniu atžvilgiu ne ką tepatraukūs odos įvairavimai, kai jie išreiškia žmogaus ar gyvulio kūno sveikatingumą, įgyja estetinės reikšmės. O kai abeja susibėga, tarkime, kad estetiškai įspūdingoji spalva išreikš gyvybingumą, tada šie poveikiai nesulips į krūvą, bet pakils iki žavingo gražumo. Kai žalumas pasirodo susijęs su gyvybe, vadinasi, kai bus šviesus ūmios pavasarinės

augmenijos žalumas, o tamsusis juodumas, kaštaninis rudumas, auksinis geltonis bus ne atskirtinės negyvų medžiagų spalvos, bet žmogaus plaukų rudumas, auksiškumas, juodumas, — tuomet ir *gyvybingumas atrodys prisotintas šių spalvų gražumo,* o gražumas *pagyvintas* tuo, kad yra įjungtas į žmogaus kūną.

Lygiai tą pat galima pasakyti ir apie *asmeninių* bei *gyvybinių* momentų santykį estetinėje srityje: tragedija, intensyvumo atžvilgiu, jaudins, gal būt, silpniau negu gladiatorių imtynės arba šiaipjau rungtynės, bet tas sujaudinimas bus pagilintas, perkeltas į kitą sferą, sutaurintas. Ir, antra vertus: vienas gelminis poveikis lengvai gali nublankti ir nustoti gyvumo — sunykti, netekti spalvos ir mirti. Yra tragedijų, kurioms nestinga žmoniškojo gylio, bet stinga jaudinamumo, įtempimo ir gyvybiškumo, — kaip tos Schillerio imitacijos, kuriose nėra jo vidujinės aistros; yra eilėraščių, kurie nejudriai, šaltai aiškina žmogaus širdies gilybes. Tik gyvybiniams poveikiams padedant tėra nuveikiamas blyškumas; anieji estetiniam poveikiui duoda gyvybinės pilnybės. Tragedija *turi* jaudinti, ne tik žmoniškomis savo vertybėmis pagauti; melodija turi būti judri, tapyba spalvinga, o eilėraštis pasižymėti vyksmo, nuotaikos, jausmo gyvumu. Gyvybinis poveikis nėra iš šalies pritampąs reiškinys, jis persunkia gelminį poveikį, atgaivina jį ir prisotina. Taip tai atbaigtas meno veikalas prabyla ne vien į sieliškai dvasinį asmenį — jisai kalba į *asmens ir gyvybės vienovę.* Jis sujudina asmens gyvybines jėgas ir dinamiką. Kiekvienos rūšies mene kitoniškai: vienaip muzikoj, kitaip epe, vėl kitaip architektūroj ir dar kitaip tapyboj. Kitoniškai kiekvienas menininkas ir kiekviena meno linkmė: klasiškasis Rafaelio ramumas kitoniškai yra gyvybinio momento prisunktas, negu Botticellio figūrų pasikreipimai; kitaip tas momentas prabyla iš Franz Halso girtautojų sultingo kūningumo ir dar kitaip iš Murillo madonų saldaus įkvėpimo.

Dėl šių priežasčių didelį menininką daro tiek sielos gilumas, tiek pergyvenimų gausa. Galimas daiktas, kad šis gyvybės pilnumas trauko civilinio gyvenimo saitus ir pykdo solidųjį dorumą; bet menas nedalina pilietiškumo vainikų nei dorybės žirgų. Gleimas buvo doresnis už Goethę, bet jam stigo genijaus gyvybės gausumo. Tačiau menas toks pat svetimas yra ir tam judriajam gyvybiškumui, kurį audringa ir veržli januomenė taip lengvai genialumu palaiko. Abeja: gilumas ir gyvybiškumas dera į viena ir turi nusistovėti. Kur yra gilumas be gyvybiškumo, tenai gresia akademizmo pavojus — pavojus patekti į tąjį *genre ennuyeux,* kurio Voltaire'as taip neapkentė. Lygiai taip

pat *tik vienas* vitališkumas stumia meną į paviršutiniškumą. O vis dėlto, paviršinių ir gelminių poveikių reikšmė nėra vienodai svari. Kiekvieno tikro meno paveikumo centras yra gelminis poveikis, kyląs iš meno vertybių pagavimo, iš asmenybės vidaus. Bet kaip tik todėl, kad aplamai tiek daug menu besivadinančių dalykų neranda kelio į tą gelmę, ir yra gana lengvai pražvelgiama, kad tik su gelminiu poveikiu teprasideda menas.

Tokiai pažiūrai, berods, nelengva yra spirtis prieš visuomenės ir mokslo prietarus. Prikišama jai siaurumas, neparemtas uždarumas. Nepalyginamai didžiadvasiškiau esą sakyti: nereikia matu imti mažo būrelio pergyvenimų, bet skaitytis su *kiekvieno* žmogaus meno pergyvenimais. Tokia argumentacija aiškiai palaiko visus nemokšas, nes kas panorės sutikti, kad *jo* pergyvenimas nėra teisėtas, tikras, jei ne pats tikrasis.

Tačiau iš šių besipjaunančių priešingumų bus neteisingai pasijuokta, išreiškus juos taip, kad tarytum čia atstovaujamoji pažiūra iš uždaro pasipūtėlių ratelio pergyvenimų nori estetikos dėsnius išvesti — iš ratelio, kurs tarsi skelbiasi esąs vienintelis tiesos saugotojas, ir tarsi priešingoji pažiūra tokios puikybės atsižada. Ne subjektyvus kurio žmogaus arba žmonių ratelio pergyvenimas laikytinas visų kitų žmonių pergyvenimų matu; pagrindinis klausimas yra toks: kas meno pergyvenimo *esmei* priklauso, o kas ne? Gana negeras daiktas, kai, palyginti, nedaugelis žmonių savo pergyvenimuose teįkūnija meno pergyvenimo esmę. Nejaugi reiktų dėl to šią esmę iškreipti, sulėkštinti, praskiesti, idant ji kiek galint didesnės dalies pergyvenimus atitiktų? Estetika nėra psichologija. Pastarajai vienodai vertinga yra visa, kas tik sieliška. Gelminis poveikis nėra jai nė kuo pranašesnis už paviršinį. Bet estetika reikalauja atskirti avis nuo ožių. Blogai šis uždavinys bus vykdomas tada, kai jinai bus per atlaidus teisėjas ir visus ožius paliks su avimis.

Iš antros pusės, netinkamai suprastas *kilminis* (genetinis) aiškinimas niveliuoja estetinio pergyvenimo aukščio skirtumus. Iš kilmės, paviršinis poveikis yra pirmesnis už gelminį — to nenuginčysi. Kadangi paviršiniai poveikiai remiasi tik gyvybinio vyksmo buvimu, o gelminiai kreipiasi į asmenybinį „aš", tai sąlygos paviršiniams poveikiams atsirasti, raidos atžvilgiu, yra kur kas ankstyvesnės už sąlygas gelminiams poveikiams. To nereikia taip suprasti, tarsi pastarieji iš pirmųjų išaugo, bet taip, kad gelminiai poveikiai, įkopus į tam tikrą raidos laipsnį, iškyla kaip kažkas nauja, kas paviršinį poveikį toliau performuoja. Taigi net ir evoliuciniu atžvilgiu šių dviejų po-

veikių negalima sulyginti: gelminis poveikis nėra iš paviršinio išsivystęs.

Tačiau tam tikroms evoliucionizmo srovėms šitokia pažiūra nepatinka. Visos jos dairosi principų, galinčių jungti primityviškiausius raidos laipsnius su aukščiausiais. Mūsų atveju, paviršiniai poveikiai teikia tokį abeja susiejantį principą — juos galima rasti meninio ir pseudomeninio pergyvenimo pradžioje tiek gyvuliuose, tiek ir meno kūrybos aukštybėse. Taigi, mūsų užginčijamoji evoliucionistinė pažiūra nori tuo principu remtis: gelminių poveikių ji geistų nepaisyti, pagrindiniais estetiniais principais laikydama tik tuos, kurie iš paviršinio pergyvenimo kyla. Tuo galima išaiškinti mėgiamumą kad ir tokio prastinamojo principo: „Menas yra žaismas", sutinkamo estetikų evoliucionistų tarpe (Spenceris, Konradas Lange). Su šiuo principu derinasi tiek jaunų šuniukų siautimas, tiek ir *Dieviškąja Komedija* grožėjimasis; jis jungia ir žiaurų katės pele žaidimą ir liūdesiu „žaismą" — tragediją. Iš tikrųjų, šis sujungimas tveria tol, kol seki paviršinį pergyvenimą. Žaismo potraukis slypi kiekvienoj meno kūryboj ir jos pagavime. Žaismo principas tikrai yra visuotinis principas. Bet jojo visuotinumas yra perkamas prašovimu pro tai, kas tikrai *meniška.* Žaismo pomėgis visados yra paviršinis pomėgis: gėrėjimasis susijaudinimu (lenktynės), savo paties veiklumu (miklumo žaidimai), sudarinėjimu (vaikų statybiniai žaidimai), fantazijos darbu (mįslių minimas, žaidžiančioji vaizduotė), įtempimu ir laukimu (laimės žaidimai). Tik jei, kaip Schilleris, žaidimo sąvoką aiškinsies ta prasme, kad šis [žaidimas] apimąs ir asmenybinės sferos formuojamąjį veiklumą, tada tiks ir posakis: „Menas yra žaismas" — bet tuomet jis praras savo evoliucinę reikšmę: gyvulių žaidimai pasprus nuo jo.

Gi nesinaudodami tokiu peraiškinimu principo „Menas yra žaismas", apsilenkiame su tikraisiais meno poveikiais. Tuomet užmerkiame akis prieš tai, kas iš tikrųjų *Dieviškosios Komedijos* pergyvenimą skiria nuo linksmo jaunų šuniukų siautimo, būtent, prieš tai, kad tikrajame mene ne tik „jaudai" sujudina asmenybę arba pati ji sujaudinta ima veikti, bet kad asmenybė *daikte suvokia vertybes, kurios savo ruožtu ją pačią giliausiai sujudina ir palaimos teikia.*

MENO PSICHINĖ REIKŠMĖ

M. GEIGERIS

1

Ar nekeista? Tokie neįdomūs žmonės, kurių Olandijoj kasdien matai ir kurių nedomingus veidus ramiai sau leidi pro akis; o štai, ateina *Rembrandtas* ir nupiešia juos su visa jų paprastybe, ir stovi nustebintas bei palaimingas priešais tvartų kopėjų paveikslą — priešais atvaizdus tų pačių žmonių, kurių banalumas mums gyvenime skriaubį įvaro. Arba: kas mums darbo, jei kažin koks jaunikaitis myli mergaitę. Bet liaudies dainelė tik apie tai ir tekalba savo nevingriais žodžiais, ir tatai mus sukrečia. Sukraunama akmenys, visai paprasti akmenys — ir jieji persiderina į patraukų gotiškos katedros pergyvenimą; tonai pavirsta simfonijomis, o linijos ornamentais, ir taip visados tas pats žaismas — spalvos, tonai, linijos bei akmenys įgyja negirdėtos galios mums. Kaip tatai įvyksta? Koks yra sielos procesas, darąs tokius stebuklus, gimdąs poveikius, kokybiškai visai kitoniškus negu visa, ką mes šiaip patiriame, kuriuos galima sulyginti tik su *religinio jausmo* ir *metafizinio pažinimo patraukumu?*

Mūsų čia keliamas klausimas liečia meno veikalo poveikius, plaukiančius kiaurai iš jo estetinių kokybių ir nieko kito, — tai *autonominių veikalo poveikių klausimas.* Jisai, palyginti, tik vėlyvame raidos laipsnyje teįgyja faktiškojoj kultūrinėj meno reikšmėj objektyvų pamatą. Aplamai, ilgą laiką meno veikalai kurta ne dėl vienų tik meninių poveikių, bet siekiant tikslų, kur grynai estetiniai su kitais poveikiais susidurdavo ir susiliedavo. Verta paminėti tik du tokius, prakilniausius meno veikalo tikslus meno raidoje: *religiją* ir *papuošimą.* Šiandien, sakoma, banalu kalbėti apie tai, kad menas, besiskleisdamas, yra buvęs priklausomas nuo religijos, — taip banalu, jog velyk tenka perspėti nuo to, kad priklausomybė nebūtų pervertinama, negu kad neįvertinama. Meninių ir religinių poveikių sąryšio bei santaros pavyzdžiai pakankamai krenta į akis. Nuo pirmykščio žmogaus religinių šokių, triukšmingų orgijų, dievoklių paveikslų, kerėjimo formulių einąs siūlas veda per Pindaro himnus,

graikų tragediją, Feidijo Dzeusą, psalmes ir Buddhos statulas į viduramžių skulptūrą, Marijos giesmes bei oratorijas.

Tačiau už religinį saistymą nemažiau reikšminga meno raidai yra buvusi jo puošiamoji pareiga. Atsižvelgiant į istorinę plėtrą, sakytina, jog tos pareigos reikšmė toli gražu neišsibaigia meniniu visų rūšių rakandų bei indų, baldų, apdaro ir būsto papuošimu. Dar rokoko laikais puošiamoji meno reikšmė tebebuvo pagrindinė. Paveikslai, visų pirma, turėjo pagražinti damos buduarą, didžiūnų puotų salę, simfonijos įsiderinti į draugystę, operoms derėjo iškilmes įgrožinti.

Vis dėlto neleistina senesniųjų laikų meno laikyti tik kurių nors tikslų tenkintoju. Visuomet yra buvę meno, kuriuo buvo grožimasi tik jo paties tepaisant. Kai romėnas klausėsi Horacijaus odžių, o renesanso meto kunigaikštis lankėsi tapytojų dirbtuvėse, tai juk čia buvo paties meno ieškoma. Tačiau stengdamasis kiek tik begalint toliau atsekti praeities meno savarankišką reiškimąsi, vis gauni pamatyti, jog vyriausioji meno raidos srovė ilgą laiką slinko kita vaga. Tik vos prieš šimtą metų menas tetampa nuo bet kokių tikslų atsipalaidavusia nepriklausoma galybe ir išstumia iš pirmųjų pozicijų anąjį, tikslais apipintąjį. Nuo to laiko paveikslai nukabinami nuo altorių ir nuo jais pagražintų sienų ir telkiami muziejuose, idant būtų galima vien jais pačiais grožėtis; taip pat ir koncertai nuo bažnyčių viškų ir nuo didžiūnų puotos salių paaukštinimų nugabenami viešai visiems pasiklausyti. Ir — kitados negirdėtas daiktas — pati katedra, kurią statant meninės ir religinės intencijos per viena pynėsi, virsta kiaurai meninio pasigrožėjimo dalyku. Gali tatai apgailestauti ar sveikinti, kad taip įvyko — bet meno didesnis savarankiškumas yra nebenuginčijamas faktas.

Taip šiandien meno yra trokštama, svarbiausia, dėl to, kad jis pats betarpiškai veiktų. Bet tie jo poveikiai yra dvejopi, savo psichinės reikšmės atžvilgiu gana nevienodi. Vieni jų bus tokie meno poveikiai, kuriuos aš turėjau galvoj minėdamas Rembrandtą, liaudies dainą ir simfonijas. Čia menas veikia žmogaus asmenybės gelmes, — tai gelminiai meno poveikiai. Antri, — tai paviršiniai poveikiai — vien smagumas ir jaudinimasis. Tik pirmieji tėra tikri meno poveikiai. Nors net pačiame giliausiame meno veikale nevengtinas paviršinis poveikis, nes jis gelminiam teikia pilnybės bei gyvumo[12], tačiau, su šiuo lyginamas, anas tėra antrinės reikšmės. Tik gelminis tenusipelno mūsų dėmesio, jį tik ir tegalima turėti galvoj, svarstant *meno reikšmę*.

2

Labiausiai paplitusi nuomonė apie už grynosios pramogėlės esantį gelminį meno poveikį — nuomonė, kuri ir tūlam estetikui nesvetima, yra ši: kilniausias ir galutinis meno poveikis esąs toks, kurs *atlaisvinąs nuo kasdieniškumo* ir iškeliąs iš jojo menkystos. Dažnai didžiais žodžiais ši jo misija yra nusakoma: menas apvalo mus nuo viso šiokiadienio smulkmeniškumo, atkarumo bei nešvarumo, iškelia mus į tariamą (iliuzinį) pasaulį, mūsų empirinę buitį palikdamas po kojomis. Negalima tvirtinti, kad menas išlaisvinančios misijos neatlieka. Tačiau vienas į šią misiją nurodymas dar nepasako, kas čia svarbiausia. Atlaisvinti nuo kasdieniškumo — tai kažkas *grynai neigiama:* tatai tepasako, kad menas mus *nuo ko nors kita* atpalaiduoja; bet *nepasako,* ką reiškia ypatingoji meno pareiga, jam ir tik jam priklausančiųjų vertybių poveikis. Išlaisvinti nuo kasdieniškumo nėra išimtinai meno vieno darbas; ir ši reikšmė neturi būti perleidžiama tiktai menui. Kasdienių dalykų užsimiršimą teikia juk žaidimas, girtavimas ir bet kokia sensacija, tik dar kur kas tikriau ir išsamiau — bent išsamiau negu šioks ar toks realistinis bei natūralistinis menas. Ne be pamato sakytasis menas kartais paneigiamas, remiantis tuo, kad jisai per daug rišąs prie dienos reikalų.

Tokį pat priekaištą, būtent, kad aiškinama tik neigiamoji, o ne vienkart ir teigiamoji meno poveikio pusė, galima iškelti ir prieš daug giliau žiūrinčią ir todėl labiau viliojančią meno poveikio teoriją, kurią paskelbė *Nietzsche* savo *Tragedijos Gimime. Menas yra išvadavimas,* sako jis, bet ne nuo mažųjų dienos skausmelių, kaip mano pirmiau minėtoji teorija, o nuo giliausios ir paskučiausios kančios, kurioje jaunas būdamas, Schopenhauerio paveiktas, Nietzsche matė tikrąją būvio prasmę. Mene pati pirmapradė Valia išsivaduojanti nuo savo kančios. Tatai yra *metafizinis* meno pateisinimas. Tuo būdu vien tas, kurs, kaip anas graikas, nuvokia būties bedugnę, neaprėpiamą metafizinę kančią, tegali artintis į meną su rimtu nusistatymu; nes tik pirmapradžius būvio prieštaravimus įžvelgusiajam iš viso tereikia, kad jį menas išvaduotų. Šis jį išgelbsti, pasaulio bedugnę užklodamas gražia regimybe: epe ir plastikoj jis keri žmogų nudžiuginančiais Homero dievų pavidalais, atskirą subjektą pagramzdina tame, kas antindividiška, — lyrikoj, o tragedijoj suvienija abu tuodu poveikiu.

Tačiau ir ši teorija — kad ji metafiziniu bei meniniu atžvilgiu ir gili — neišaiškina to, kas yra tikrai estetiška mene. Sakykime,

kad menas išvaduoja iliuzija. Bet juk kaip tik graikų menas nėra viena iliuzija, jis yra *graži*, estetiškai vertinga iliuzija. Kam iliuzijai reikia būti gražiai, idant galėtų išvaduoti? Nietzschės pažiūra nurodo tik vieną faktą, būtent, kad nauja, iliuzinė tikrovė užkloja bedugnę, bet tai, kas čia problema tapo — kad iliuzinis dorojimas turi būti estetiškas — lieka neišaiškinta prielaida.

Taigi tebėra neįveikta senoji problema: kokią reikšmę turi estetinis meno dorojimas jo vartotojui? Ne iš lauko gali tai sužinoti — išskirdamas meną iš kitų būties sričių, iš kasdienio gyvenimo, iš neestetinės tikrovės, — bet tik kai, iš vidaus pradėjęs, prie meno vertybių atpėdžiui prisigauni ir stengies susekti ypatingąją jų reikšmę psichikai.

3

Tuojau iškyla tokia abejonė: ar yra prasmės kalbėti apie meno gelminį poveikį? Ir ar tik vieneriopas jis tėra? Ar galima savo tarpe lyginti tragiško pergyvenimo įspūdingumą su tikrai nudžiuginančia, bet vėsesnėj atmosferoj panerta lubų frizių žiūra? Ar realistiniame portrete rasime gelminių poveikių, kurių pobūdį aplamai galima būtų lyginti su kokiu audringu dar jauno Goethės eilėraščio svaigumu? Ar kartais ne per drąsu apie gelminį meno poveikį kalbėti?

Į tai atsakant, galima jau iš anksto drąsiai tvirtinti, kad tik nedaugelio pagrindinių momentų susipynimu remiasi neva toks didelis meno gelminių poveikių įvairumas, ir kad sudėtingą šių poveikių mozaiką pagamina *nedidelio principinių poveikių skaičiaus sintezė*. Ir toliau: net tieji pagrindiniai vertybių momentai, kurie nesusitinka *objekte* ir iš dalies vienas kitam dargi prieštarauja, turi tą vieną bendrą privalumą, būtent, kad jųjų *veikimas asmenybinėj sferoj* prasideda vienoje vietoje, ir kad, pagaliau, visi estetiniai bei psichiniai gelmės poveikiai, nors ir iš įvairių šalių ateidami, vis dėlto linksta į bendrą galutinį poveikį.

Šių tvirtinimų čia negalėsime visapusiškai įrodyti. Pakaks iškėlus tik keletą visoms meno sritims galiojančių vertybinių momentų ir išsiaiškinus, kur ieškotinas kiekvieno jų ypatingasis poveikis — kad toliau būtų galima suvokti, jog to momento ypatingasis poveikis galop, vis dėlto, yra tampriausiai suaugęs su kitais estetinių vertybių momentais.

4

Įvairias meno bei estetikos vertybes, atsižvelgiant į jųjų turinį, galima suskirstyti į tris grupes. Trumpai pavadintos, jos yra tokios:

formuojamosios, pamėgdžiojamosios ir *turinio,* arba *pozityviosios vertybės.*

Formuojamosios vertybės

Pirmoj vietoj būtų galima padėti principą, kurs kiekvienam, pagrindinių estetinių vertybių beieškančiam, iš pat pradžių krinta į akis. Jį pavadintume formaliu *euritmijos* principu. Jis savyje suglaudžia simetrijos, harmonijos, ritmo, pusiausvyros, proporcijos ir vienovės įvairovėje faktus. Nėra nei meno, nei gražios gamtos kampelio, kurio šis principas neruštų ir neformuotų. Jis valdo gražias žmogaus kūno proporcijas, spalvų bei tonų darną, lygiai kaip ir muzikos sąrangą bei eilėraščio sandarą; iš vidaus nepaskirstęs [dorojamosios medžiagos] svorio, nesukursi nei meninės prozos, nei paveikslo. Euritmija yra architektūros nugarkaulis; jinai yra šokio nervas ir pamatas viso, kas vadinama *menine lytimi.*

Tačiau estetinė euritmijos funkcija nėra vienoviška. Mums dar paaiškės, kad euritmijai mene priklauso trejopa reikšmė. Čionai teks pakalbėti tik apie pačią pirmykštę jos reikšmę. Tai bus tvarkomoji, formuojamoji euritmijos funkcija.

Geriausiai šią jos funkciją nušviečia kontrastas. Paberk ant stalo dėžutę raudonų ir žalių ritinėlių. Marguliuoja jie vienas per kitą; žinoma, tai nėra nežavus chaosas, bet vistiek chaosas. Tačiau tik pabandyk tuos ritinėlius ritmingai sutvarkyti, išdėstydamas kvadratais bei stačiakampiais, o šiuos vėl paeiliui — ir chaosas virs tvarkinga visybe. Koks prastas bebūtų šis pavyzdys, jis tačiau parodo, kad ypatingąją euritminių principų reikšmę sudaro tvarkymas, rikiavimas. Pirmoji estetinė euritmijos reikšmė yra ta, kad ji atlieka *funkciją — rikiuojamąją, tvarkomąją funkciją.* Tatai skamba banaliai, o vis dėlto labai dažnai to nesuprantama. Paprastai manoma, kad estetinės reikšmės turįs pats kartojimas, o ne jo vykdomoji funkcija. Tačiau, iš kur pagrečiui surikiuoti, be galo besikartoją taškai gali turėti estetinės reikšmės, jei atskiras taškas jos neturi? Iš estetiniu atžvilgiu abejingų dalykų sumos juk negali gauti ko nors ta pat prasme savaime vertinga, jei iš tikrųjų visas vertingumas paremtas *pakartojimu.* Bet jei tuos taškus sužymėsime ant lėkštės kraštų, pagražinimui, ir dar iš jų vidury padarysime mažą skrituliuką, — tuomet jie žymės lėkštės *masės paskirstymą* bei jos *jėgų įtampą* — tie taškai padės gauti sutvarkyto lėkštės paviršiaus įspūdį, kurio iš pradžių nebuvo. Arba kitas pavyzdys. Imkim kad ir šiuos rimo žodžius: „balzganai, girias, nuraminai, kančias", kurie, pagrečiui sustatyti,

nieko nerikiuodami ir neformuodami, estetiniu atžvilgiu yra abejingi, nors čia pasikartojimas irgi yra. Bet kai tik jie, rikiuodami, kokią prasmingą visybę doroja:

Gaubi rūku balzganai
Pievas ir girias,
Pagaliau nuraminai
Sielos man kančias[13] —

tuojau ši rimų seka įgauna gilios meninės reikšmės. Ir taip visur. Visuomet grindžiančiosios euritmijos darbas yra, ką ritme radus, tvarkyti bei rikiuoti.

Šitaip supratus euritmiją, kaip tvarkos principą, darosi aiški viena iš jos esminių reikšmių meno veikale; tuomet iš to gana lengva suprasti ir kitą jos psichinį poveikį.

Kol spalvotieji ritiniukai pakrikai ant stalo paskleisti, tol mūsų „aš" jų neapžvelgia, kaip visybės neaprėpia. Ritiniukų pasklidumą „aš" laiko kažkuo svetimu, kuo nors, kas neįsiderina į jo valdžią. Kitas reikalas, kai ritiniukai sutvarkyti. Tik dabar mums darosi įkandama krūvelę sutelktai peržvelgti, sugriebti, savyje ją užvaldyti. Štai, kokia yra pirmoji psichinė ritminės tvarkos reikšmė: kad tai, kas *sutvarkyta, iš svetimo kūno pavirstų tuo, ką „aš" gali apvaldyti.*

Tačiau ši psichiškai funkcionali euritmijos reikšmė priklauso nebe vienai tik meno sričiai. Joje susitinka *pažinimas ir estetinis pergyvenimas.* Juk ir pažinimas remiasi troškimu daiktų pasaulį pasidaryti iš vidaus įvaldomą. Tik priemonė, kuria pažinimas, pasaulį dvasiškai pasijungdamas, naudojasi, yra ne *pavaizdus suvokimas,* bet *sąvoka.* Tuo pavaizdumas stačiai sunaikinamas, kuo ir nusikalsta protas. Sakysim, medis nustos buvęs pavaizdžia vienove, jei mes įsimanysime jį aprašyti, į klasifikaciją įtraukti, pažinti per sąvoką. Gi estetinis suvokimas pavaizdumo nepanaikina. Ir, neatsižvelgiant į šį skirtingumą, principai, kuriems padedant pavergiamas daiktų pasaulis, yra iš dalies tie patys. Net ir pažinimu užvaldant pasaulį, tvarka, suskirstymas, suritmavimas vaidina vyriausiąjį vaidmenį. Mūsų protinis pasaulio nuveikimas auga, kai mums pavyksta į faktų chaosą įvesti tvarką, dėsnių ritmą, ir tyrinėtoją pagauna į estetinį pavėdus laimingumo jausmas, kai jau, padedamam vieno vienintelio didelio dėsnio, kaip, va, gravitacijos, pagaliau tampa įmanoma apžvelgti nepabaigiamą įvykių gausą visatos sistemoje.

Kuo gi remiasi toks *palaimingumo jausmas,* kyląs iš estetinio bei protinio daiktų apvaldymo? Yra įėję į madą kiekvieną jausmą, gims-

tantį iš palaimingumo vyravimo, vesti iš Nietzschės *galios troškimo*. Čionai tik tiek tėra tiesos, kad ir žinomaisiais galios troškimo atvejais, ir estetinėje žiūroje, lygia dalia ir pažinime svarbiausias yra *asmeniškumo („aš") įsiteigimas,* noras daiktams pirmauti. Bet už tų ribų nebėra jokio panašumo, iš vienos pusės, tarp galios troškimo ir iš antros — tarp protinio arba estetinio daikto apvaldymo. Reikia tik gerai įsidėmėti atvejus, kuriais, visų pirmiausia, galios troškimu ramstomasi; čia tiks pavyzdys garbėtroškos, geidžiančio pasaulį savo valiai palenkti — žmogaus, kurs džiaugiasi galįs sau pavestuosius rikiuoti, kai kada, gal, net ir kankinti, taip pat ir histeriko, trokštančio, kad kiti jo užgaidoms tarnautų. Abiem šiais atvejais iškišama į priekį toji sfera, kurią būtų galima pavadinti žmogaus *patybe („aš pats");* tatai sfera, paliesta savanaudiškumo, tuštybės, bet taip pat ir lobio meilės. Visur čia pabrėžiama tai, kad — *aš* esu, tiktai aš, kurio tuštybė kutenama, kuriam šis puikusis papuošalas priklauso, — aš, šis empirinis žmogus. Kiekviename galios troškime pabrėžiama *empirinė* patybė. Ši geidžia save *jausti,* save teigti — tam tikslui reikalinga priešpriešа; tai, kas svetima, pats svetimumas turi palikti neišardytas; bet, antra vertus, ta priešpriešа neturi *lygiomis* eiti su patybe; jinai patybės atžvilgiu turi būti sumenkinta, pažeminta, paklupdyta, gal, net jos savita vertė sunaikinta.

Bet iš to paaiškėja ir tai, kad šis galios troškimas yra priešingas protiniam bei estetiniam daiktų apvaldymui. Pažinime ir estetinėj žiūroj patybė jokio vaidmens nevaidina. „Aš" kaip tik *panaikina* save kaip *patybę,* kad daiktus galėtų į save įtraukti, jiems visiškai atsidėti. „Nesusiinteresavimas", „nevalingumas", kuriuos Kantas taip labai pabrėždavo, šia prasme galioja ne vien estetiniam atvejui, bet ir pažinimui — abeja yra „objektyvu", atitolę nuo patybės tuo metu, kai ji atsideda objektams. Gal, net už pažinimą dar besąlygiškiau daiktams atsidėti yra linkusi estetinė žiūra, nes šiai pastarajai nereikia, kaip pažinimui, naudotis *sąvoka,* norint prie pasaulio prieiti; tarp „aš" ir daiktų nėra jokio tarpininko. Estetinėj žiūroj mes daiktui tiesiai veidan žvelgiame, leidžiame jam mumysna įsiskverbti, atsidedame jam. Bet, štai kas įstabu: atsidėjimas yra *patybės,* bet ne aukštesniojo „aš" panaikinimas. Atsidedant daiktui, įsileidžiant jį savin, jis patampa mūsų, su mumis dvasiškai suauga, mes jį apvaldome. Per atsidėjimą, mūsų patybės panaikinimą gimsta mūsų *apvaldymas,* — tarpeklį tarp mūsų ir daikto panaikina mūsų suvokimas. Bet tai nereiškia, kad nugalėtojas yra daiktas, kad jisai galų gale

mus pasivergia. Atvirkščiai: kaip tik iš tos įtampos, reikalingos svetimumui *nuveikti,* išauga save teigiančio „aš" laimės jausmas. Tai nuostabus visiško estetinei žiūrai atsidavimo dvižaismis, visiškas patybės panaikinimas — idant „aš" juo pilniau galėtų apvaldyti daiktą.

Dabar: šiuo daikto visų visiško mumyse ištirpimo atveju *euritminis suskirstymas* yra būtina sąlyga, neišvengiama priemonė: daiktas turi būti taip paruoštas, kad jis ir iš tikrųjų būtų permatomas, į žiūrą įtraukiamas. Šita sąlyga neįvykdyta, jei paveiksle, štai, va, žmogus, namai, tenai vėl miško kraštas atvaizduoti nesurištai — atsitiktinai — be jungties. Daiktas darosi žiūrai pagaunamas suskirstymu, suritmavimu, tai leidžia kiek galint daugiau, kiek galint vieningesniu mostu jį peržvelgti ir sugriebti.

5

Ar iš tikrųjų daikto *peržvelgimas* iš „aš" pusės, jojo apvaldymas yra galutinis *euritminės tvarkos* tikslas? Jei taip būtų, tai išeitų, kad ir protinis pažinimas, ir estetinė žiūra remiasi vienu pamatu; nes abudu vienodai stengiasi per tvarkantįjį suskirstymą apvaldyti daiktą. Jei tai būtų tiesa, tuomet estetinę žiūrą reiktų laikyti laimingesniu varžovu, kuriam drauge siekiamą tikslą sekasi iki galo įvykdyti: jei abu — pažinimas ir žiūra — siekia apvaldyti daiktą, ir abu per atsidėjimą daiktui ir per jo priėmimą į „aš", tai juk tie patys momentai estetiniame pavaizdume galės pasireikšti betarpiškiau, gryniau, su mažesniu trynimusi, negu protinio pažinimo *sąvokinėj prigimty.*

Tačiau ne tokie paprasti yra tie dalykai: *irracionalistinis* intelektualizmas estetikoj, kurs estetiniame daikto suvokime nori matyti aukštesnę, atbaigtesnę pažinimo lytį, negu sąvokiniame, negali būti pripažintas paskutiniu estetikos žodžiu, kaip ir racionalistinis 17-ojo ir 18-ojo amžių intelektualizmas, matęs estetinėj žiūroj painesnę, neryškesnę ir todėl netobulesnę pažinimo lytį. Net jei estetinei kontempliacijai, tajam daikto perregėjimui priskirsime pažinimo pobūdį, tai vis tiek tokio estetinio pažinimo tikslas, kėslas ir reikšmė liks kitoniški, negu sąvokinio (protinio) pažinimo.

Mes esame įpratę „pažinimą" aiškinti — net norėdami psichologiškai mąstyti — perdaug pagal jo *gnoseologinę reikšmę,* pagal *išgalę* daiktą suvokti, žiūrint į jį tarsi į kokį neutralų teleskopą, kuriame, atsižvelgiant į daikto pobūdį, tereikia objektyvą vis kitaip nustatyti. Tačiau, jei kalbama ir apie tą patį daiktą, pažinimas, psi-

chologiniu atžvilgiu, gali kiekvieną kartą visiškai ką skirtinga reikšti. Taip, inteligentas „žino", kad Amerika nuo Europos yra už daug tūkstančių kilometrų; jūreivis, plaukiąs buriniu laivu iš Hamburgo į Buenos Airesą, irgi tatai „žino". *Logiškai*, protiškai tarp šių dviejų žmonių žinojimų skirtumo nėra, bet *psichologiškai* šiedvi žinojimo rūši skiriasi kaip dangus nuo žemės. Jūreivis, kurs savaitę iš savaitės, prieš akis turėdamas bekraštę jūrą, audroje, lietuje ir tyliam dienų gūdrume tuos tūkstančius kilometrų iš lėto plaukia, yra „patyręs", „išgyvenęs", ką šis nuotolis reiškia. Pastarasis įgavo jam *asmeninės* reikšmės, gi kai inteligentas yra įgijęs tik paprastas sąvokas. Inteligentui pažinimas sulindo tik į jojo proto kapšą — jūreiviui jisai palietė visą *psichinį būvį*.

Lemiamasis skirtumas yra šis: pažinimas gali turėti „asmeninės reikšmės" ir gali jos neturėti; jis gali asmenybės „būvį", josios „substanciją" bei „realumą" paliesti, bet gali pro ją ir praplaukti. Rasi visus laipsnius, pradedant nuo visų labiausiai išviršinio, kiaurai sąvokinio, iki tokio pažinimo, kurs būvį visiškai pertvarko arba sugriauna. Apie žmonių mirtį laikraščiuose skaitome kasdien; mes „žinome" apie tai tiek pat, kaip ir tie, kurie jiems buvo artimi, juos mylėjo ir brangino. Vienok — ką tasai žinojimas reiškia mums ir ką jiems! Vienam jis sunaikina psichinį būvį visam gyvenimui, iš jo liko tik šešėlis to, kas pirma buvo; *mes*, gal būt, tik užregistravome faktą, kad pono X nebėra gyvųjų tarpe. Arba: jaunikaitis, išvykdamas iš tėviškės, apie gyvenimą „žino" labai daug. Jisai žino, kad svetimaisiais negalima pasikliauti, kad jaunystė greit prabėga, ir todėl reikia ja pasinaudoti; ir daug dar ko kita žino, ko jį jo tėvai iš savo pačių patirties yra mokę, — jei jis bus labai geros valios, tai tikės ir tų patarimų teisingumu. Bet, štai, dėl kažin kokio žmogaus vieną vienintelį kartą skaudžiai pasimokė; tasai, jo patikėtas, jam sumelavo — ir kas iki šiol tebuvo *sąvokinis* pasaulio pažinimas, virto *pergyventu* pažinimu: sąvokinis pažinimas tapo asmeniniu.

Iš to matyti, kuo skiriasi sąvokinis (protinis) nuo estetinio pažinimo: sąvokiniame pažinime daikto apvaldymas per sąvoką yra *galutinis tikslas*. Pagaliau įtampa tarp mūsų „aš" ir daikto tebepasilieka jame ir toliau: „aš" stovi priešais jam svetimą daiktą, perregi jį. Net jei pažinimas patiems naudiškiausiems, asmeniniams tikslams tarnauja — kaip *pažinimas* jis yra objektyvus, nesuinteresuotas, kontempliatyvus.

Gi estetinei žiūrai daikto apvaldymas regėjimu bei kontempliacija yra tik priemonė tikslui pasiekti. Estetinis objektas turi įgauti asme-

ninės reikšmės, atsiremti į „aš" būvį, — jisai turi būti „pergyventas", ne vien sužinotas. Ir kasdieniame gyvenime mes *žinome,* kad erdvė turi gilumą, mes tatai net kiekvieną momentą, akis praverdami, matome. Bet menas tuo nesitenkina: erdvės gilumą reikia „pergyventi". Menininkas stato eilėmis — sakysim, bažnyčioj — šulą už šulo, vienodo aukščio ir vienodais nuotoliais, suriša juos arkomis; akį tatai traukia į gelmę, ir ji erdvės gilumą matuoja jos pripildymu, perkirtimais, atstumais bei dydžių santykiais; nūnai *pergyvename* erdvės gilumą, — jos užbaigtą uždarumą, arba kartais — josios plotį.

O tokiam prie „aš" priartinimui ritmiškas sutvarkymas dvejopai padeda. Kartais šiuo sutvarkymu mes daiktą *apvaldome,* jis, į mus artėdamas su savo turinio vertybėmis, įgali mumysna įsiskverbti ir mums reikšmės įgyti. Šia linkme euritminė tvarka tik padeda kitoms vertybėms dirvą paruošti — ji yra *formali* vertybė. Bet euritmija turi dar ir savitą savo reikšmę: harmonija, vienovė, pusiausvyra yra asmenybės giliausios tendencijos. Josios lytyse pasireikšdamas, daiktas jas patenkina. Patirtojo daikto (ir ne tik pažinimo prasme patirtojo, bet taip pat *pergyventojo* daikto) vienovė su mūsų asmenybės būvio sąlygomis perveda ją [asmenybę] iš chaotiško būvio į gilesnįjį, euritminį jos planą. Bet dabar euritmija iš grynai formalios darosi *teigiama turinio vertybe,* ir taip stoja eilėn su teigiamomis visai kitos kilmės vertybėmis, apie kurias bus toliau kalbama.

6

Radę estetinę žiūrą esant priemone daiktui prie to privesti, kad jis įgautų pergyvenamą reikšmę asmeniui, mes priėjome giliausiąją estetinės būties vietą: visos, kad ir skirtingiausios, vertybės susijungia tame viename momente.

Štai, ko nepastebėjo *psichologiškai empirinė estetika* (kiek ji neapsilenkė su savo pačios principais), būtent, jog pagrindinis estetinis poveikis ne tik kad gamina tam tikrus *atskirus pergyvenimus,* bet pasiekia ir gilesnįjį klodą, *patį subjektą,* jojo būvį, substanciją, realumą.

Nesakome, kad estetiniai pergyvenimai dar ir kaip psichiniai įvykiai nėra kitaip sudėti, negu pergyvenimai kitokios kilmės. Tačiau jųjų kitokumas imasi ne iš jų pačių. Pastarasis seka iš to fakto, kad estetinėj sferoj daiktai kitaip mūsų asmenybę liečia, negu šiaipjau gyvenime. Pergyvenimų kitokumas yra tik padarinys kitoniško asmenybės realumo, kurį pergyvenimai *išreiškia.* Tatai nulemia ne tai,

kad pergyvenimai yra labiau *įtempti,* bet tai, kad *pats asmenybės realumas* esti pagautas, gal, net iškeltas, sukrėstas.

Nelemtas dalykas, kad „pergyvenimo" žodis net kasdienėj kalboj imta vartoti *neutralia* ir *pabrėžta* prasmėmis. Plačiau paėmus, pergyvenimas yra visa, kas dedasi sąmonėj: tiek pažinimas, tiek ir suvokimas, jautimas, norėjimas. Bet iš kitos pusės pažvelgus, yra štai kaip. Mes jau kalbėjome apie tai, kad tik per meninį dorojimą erdvė tebūna „pergyvenama"; iki tol ji, daugių daugiausia, testi suvokiama. Pergyvenimas pabrėžtąja prasme asmenybės būvį tikte ištinka; tada kalbama apie sukrečiantį, apie karo pergyvenimą. Bet duonos kąsnelį suvalgyti nebus pergyvenimas. Aplamai, psichologinė estetika, kuri į sielinius faktus žiūrėjo kaip į slinkimą pergyvenimų, paimtų neutralia prasme, ir laikė juos sąmonės duomenų seka — *nesuprato* psichinio paveikumo to, kas tikrai estetiška. Geriausiu atveju, ji tą paveikumą tegalėjo įžiūrėti jausmuose, asmenybės būsenų pasikeitimuose; tačiau visados ji pasiliko sferoje, priklausančioje išviršiniam psichiniam klodui. Todėl ir yra taip, kad mes jaučiame, jog dažnai keisti matafizinės estetikos aiškinimai yra teisingesni už kruopščiuosius psichologinės estetikos pergyvenimų suskaidymus. Nes metafiziniai aiškinimai paliečia tą lygmenį, kuriame meninis poveikis vyksta, gi estetikai psichologinininkai, tiksliai šventovės prieangį aprašinėdami, nebepastebi, kaip vyriausieji kunigai traukia pro šalį į šventų švenčiausiąją vietą.

7

Pamėgdžiojamosios vertybės

Remiantis šiais požiūriais, ir daug ginčų kėlusioji pamėgdžiojimo teorija naujai nušvinta. Ji labai dažnai yra buvusi atremta, bet kas šimtmetis vis iš naujo iškilo. Prieš ją nukreiptieji priekaištai visi yra vykę, tačiau jie niekada jos nesužalojo. Jai prikišama, kad nuogas *atvaizdavimo* faktas terodąs, jog daiktas vien padvigubinamas, ir kad, pagal kraštutinę pamėgdžiojimo teoriją, tikriausias meno veikalas turinti būti fotografija; kad, pagaliau, pamėgdžiojimo teorijos sąvokai net tokiai plačiai esant, su ja tesiderinančios tik imituojamojo meno šakos: plastika, tapyba, poezija, bet ne architektūra, muzika, ornamentika, šokis. Pastarasis iš tikrųjų tinka pamėgdžiojimo teorijos *išimtiniam dominavimui* sugriauti; bet, rodos, ir tada dar jinai galės mus patenkinti, jei bent siauresniame pamėgdžiojamojo meno sektoriuje sugebės pasiteisinti. Tačiau ir čia nesunku paro-

dyti, jog ir šiam reikalui jos neištenka, ir kad nei egiptiečių, nei graikų, nei renesanso, neigi baroko menas į ją pilnai neįsiderina — taip pat be išimties jokia meno linkmė.

O vis dėlto: kiek tik apima pamėgdžiojamasis menas, bent vieną jojo meninės vertės momentą visados galima rasti paties *atvaizdavimo* fakte, *neidealizuotame atkūrime*, nesiekiančiame nieko daugiau, kaip tik parodyti daiktą, koks jis yra savo esmėje — nei pagražintas, nei pagilintas, nei stilizuotas. Tik palyginkime kūną tikrovėje ir natūraliai atvaizduotą, su tikrosiomis spalvomis bei lytimis, su stotu (poza) ir judesiu, gyvybe ir pavidalu, paprastai ir teisingai parodytą. Atvaizde pamatysime reikšmingumą subjektui, kurio tikrovėje niekados nerasi. Atvaizdas leidžia mums tai, ką matome, viso to *pilnybę* ir *kokinę esmę* gryniau pergyventi, negu pats realumas. Bestilizuojant — kas atvaizduojant visuomet įvyksta — iškyla pavaizdieji momentai, objekto išvaizda išeina į priešakinį planą; fiksuojame esmę su jos spalvomis bei lytimis, ir tuo ji mūsų pergyvenimui priartėja. Taip tai jau pats atvaizduojamumas yra meniškai vertingas, net jei jis atsisako nuo daikto atrankos, idealizavimo ir meninės koncepcijos. Psichiniu atžvilgiu, atvaizdo realumas įgali būti realesnis už vadinamąjį realumą.

Net fotografija — ne meninė fotografija siauresniąja prasme — turi šios atvaizduojamumo vertės, nors ir ne kiekviena vienodai: esama lėkštų ir įspūdingų fotografijų, įgalinančių atvaizduotąjį dalyką intensyviai pergyventi. Aišku, tą pat galima pasakyti ir apie menininko gamintuosius atvaizdus. Todėl pavidalinamasis menininko uždavinys galioja ir šitaip suprastajai pamėgdžiojimo teorijai (kuri nieko nežino apie menininko pažiūrą); jis neprivalo kaip tinkamas vaizduoti, bet atvaizdą turi taip suformuoti, kad *tai, kas parodoma, būtų galima grynai ir intensyviai išgyventi* (ko Hildebrandas ir Cornelijus iš plastikos bei tapybos reikalavo).

8

Grynojo pamėgdžiojimo vertybe paremtos visos pamėgdžiojamosios meno šakos; ji apsprendžia net ir esminę poezijos vertę. Tačiau „atvaizdas" čionai netenka savo tiksliosios prasmės: aplamai, poezija atgamina skirtingos rūšies medžiagoj: besiplėtoją įvykiai, atsitikimai, matomieji daiktai privalo būti žodžiais *perduodami*, bet ne nukopijuojami. Vis dėlto, imituojamoji *intensyvaus pergyvenimo vertybė* atvaizduojant nežūva, tik ją pakeičia kitoniškos poezijos sąlygos.

14. 977

Instinktyvi tokios vertybės nuovoka yra išreiškiama reikalavimu, kad poezija turinti būti „vaizdinga". Remtis šiuo reikalavimu, pagal jo pirmykštę žodinę reikšmę, būtų nesąmonė. Tarsi taip, pažodžiui imant, prasčiausias paveikslas — kiek mums rūpi atvaizduojamasis daiktas — negalėtų būti vaizdingesnis už geriausią eilėraštį! Vaizdingumą taip supratus, žodinis menas visados būtų žemesnis už vaizduojamąjį.

Lygiai taip pat šis reikalavimas negali išsilaikyti ir paimtas vaizduojamojo daikto *paveikslingumo* prasme: tam tikrais atvejais paveikslingumas gali būti teigiamybė, bet tatai nėra reikalavimas, kurį be niekur nieko privalu taikyti žodiniam menui. Ir puikiausiuose eilėraščiuose paveikslingumo kartais visiškai nerasi. Taip ir klausi savęs, kas, štai, šiose Goethės eilėse galėtų būti paveiklingai vaizdinga:

Warum gabst uns, Schicksal, die Gefühle,
Uns einander in das Herz zu seh'n,
Um durch all' die seltenen Gewühle
Unser wahr Verhältnis auszuspähn?...
Sag, was will das Schicksal uns bereiten,
Sag, wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau[14].

O vis dėlto kažkas vaizdingumui *gimininga* čia matyti. Jokio paveikslingumo nei vaizdingumo, regėtų objektų juslinio pilnumo prasme, o vistiek vaizdinga, teisingai šį žodį supratus. Vaizdinga čia ne tai, *kas vaizduojama;* bet *mes* esame įgalinti situaciją — tiek vidujinę, tiek išorinę — įžiūrėti ir intensyviai pergyventi. Objektyvusis ir subjektyvusis suvokiančiojo atsiliepimas pavirsta stipriausiai pergyvenamu realumu, pergyvenimas yra *tikras* kiekvienoj eilutėj ir kiekviename posakyje. Tatai galima ir vaizdingumu vadinti; čia bus vaizdingumas be paveikslingumo. Tačiau tiksliau šis vaizdingumo reikalavimas išreiškiamas taip: poetinis atvaizdavimas turi pasiekti aukščiausią *įsotinimo* laipsnį, norėdamas, kad iš jo trykštų stipriausias pergyvenimas. Tokiam įsotinimui viena iš daugelio kitų priemonių yra paveikslingumas. Ją vienintele laikyti, reikštų poezijos sąvoką susiaurinti ir jos nesuprasti. Goethės eilėraščio situacija nėra *paveikslinga,* bet užtat kiek tik begalint įsotinta. Ir tokiu pat būdu reikia, kad bet kokio žodinio meno veikalo objektas bei situacija būtų atvaizduojami įsotintai. Tuomet, jį pagaunant, gali gimti tasai tikrasis pergyvenimas, kurs yra esmingas kiekvienam meniniam suvokimui.

Kiekvienas realizmas bei natūralizmas teikia pirmenybės šioms grynai imituojamosioms vertybėms tiek vaizduojamajame mene, tiek ir poezijoj. Šiai srovei, kuri linkusi į grynąjį atvaizdavimą, vaizduojamasis turinys, kopijuojamasis *daiktas* estetiniu atžvilgiu yra abejingas. Nupiešti madoną jai nėra vertingiau, negu nupiešti kopūsto galvą; gražiausias reginys [peizažas], bjauriausioji lindynė yra šiai linkmei lygios vertės meniniai siužetai. Negana to, ji estetiniu atžvilgiu abejingiems daiktams linkusi net pirmenybės teikti; nes, kai jau daiktas yra estetiškai vertingas, tai gresia šioks toks pavojus kopijavimui būti išstumtam iš jo pirmaeilės vietos ir atvaizdui virsti tik priemone kitų estetinių kategorijų vertybėms iškelti ir formuoti.

9

Daikto kopijavimu atvaizdavimas dar neišsibaigia. Imituojamųjų vertybių ribos yra platesnės. Net griežtasis realizmas beveik niekados nesitenkina atvaizduodamas daiktą tokį, koks jis paprastai yra. Smerkiamasi giliau; atkuriant būtį, norima ir jos *esmę atkurti.*

Idealistinės meno linkmės yra paprastąją esmės sąvoką iškraipiusios. Žmogaus kūno esmės atvaizdavimu jos laiko atvaizdavimą tokio kūno, kurs jo *idėją tobuliausiai atitinka,* kurs nė trupučio nenukrypsta nuo jo *normos* ir kurs gryniausiai įkūnija žmogaus *tipą.* Jei ši pažiūra be jokių išlygų būtų teisinga, tai tik graikų plastika arba renesanso klestėjimo menas tegalėtų pretenduoti į grynąjį esmėvaizdos meną. Tačiau toji pažiūra į esmės sąvoką įmaišo visą eilę kitų sąvokų, nebūtinai su ja susijusių: kartais *esmės* ji neskiria nuo *idealios* esmės; *idėja* ir *idealas* jai yra viena. Kūno esmę jai sudaro *iškėlimas,* pabrėžimas *idealiųjų* kūno *bruožų.* Iš to yra gimusi viso idealistinio meno teorija, bet — tik *idealistinio.*

Tačiau kartais vėl ji esmę sumaišo su *giminės esme.* Visa, kas žmoguje individualu, aukojama tam, kas aplamai žmogiška. Pagal šią pažiūrą, vaizdavimas esmėvaizda teiaikytinas tik tiek, kiek jis perduoda tai, kas aplamai žmogiška; taip pat ir šį reikalavimą gali patenkinti vien idealistinis menas.

Bet esmėvaizdos esama ir kitokio pobūdžio. Ir realistiniame portrete — Franz Halso *Hille Bobbės* atvaizde, Goyos *Ispanijos karalienės,* arba Sharaku *aktoriaus* atvaizde — atskiruose, tarsi atsitiktiniuose momentuose suspinksi kažkas bendra, esminga, įglausta į atsitiktinybę. Iš šio duotojo *individualaus* žmogaus judesio, raiškos ir pozos spindi

kažkas būdinga, esminga, tipiška. Tik gryna žmogaus kopija, neiškelianti šio to esminga — nors, kaip sakyta, ir joje slepiasi meninių vertybių — nebus portretas, bet tik atgaminimas žmogaus kaip atsitiktinės gamtinės būtybės. Tikrasis portreto menas leidžia kai kurioms esmės savybėms šiek tiek prasikišti ir iš ten, kur vaizduojama kas individualu bei individualiausia. Nesąmonė yra ieškoti to, kas esminga, tik bendrame tipe — kaip, va, tame, kas visiems žmonėms, lyg kokia norma, yra bendra, — net kiekvienas atskiras žmogus, atskira kėdė, atskiras rakandas turi savo esmę. O menas sugeba bet kokią bendros, tipingos bei individualios esmės rūšį atvaizduoti. Jis, kaip idealistinis menas, gali apsiriboti bendrų idealizuotų tipų esme, sakysim, jaunikaičio, mergaitės, atleto (nors ir čia esama įvairiopų atvaizdavimo galimybių — kad net galima gauti tikrai ypatingų jaunikaičių, mergaičių, atletų tipų, kuriems tik žodinių pavadinimų stinga). Bet yra galima ir individualią, individualaus žmogaus arba net pastarojo individualią situaciją atvaizduoti. Ir pagaliau dar galima, kaip kai kurios *ekspresionizmo* linkmės tai daro, tik paties daikto esmę išgauti, visai nepaisant jos empirinės apraiškos. Mes esame jautrūs, skirdami, ar meno veikalas išsibaigia vienomis atsitiktinybėmis, arba, ar jis jose įkūnija ką esminga, nors retai tepavyksta tą mūsų jausmą žodžiais pagrįsti.

Taigi antrasis imitacinis vertybių momentas — *esmėvaizda* — išveda už daikto grynojo atgaminimo ribų. Meno veikalas yra it raštas, kurs žinovui šį tą ir daugiau pasako, negu tik jojo ženklai.

Iš kiekvieno atgaminimo, ne tik vaizdiniame mene, bet ir *epe, dramoj* trykšte trykšta esmė: toks, o ne kitoks yra žmogus. Ir dar daugiau: kiekviename apsakymėlyje, kiekvienoje tikrai vertingoje dramoje ne tik žmogaus, situacijų, žmonių tarpusavio santykių, atsitikimų esmė yra iškelta, bet kartu su tuo yra čia ir *esmė pasaulio,* kuriame visa tai vyksta. „Toks yra gyvenimas, toks pasaulis", — neištartai byloja iš kiekvienos dramos, kiekvieno apsakymėlio. Toks, štai, tragiškas, gilus, toks chaotiškas, toks prasmingas arba beprasmis yra pasaulis, toks yra likimas; tokie įnoringi, savanaudžiai, tokie geri ar blogi yra žmonės. Taip, tos kadaise — aš viliuos, tik kadaise — tiek mėgiamos mokyklose rašomųjų darbų temos: „Ko mus moko Goethės Ifigenija?" arba: „Ko moko Mykolas Kohlhasas?", kokios jos bebūtų siauramintiškos — tarsi rašytojas tuo tik pavyzdžius tedavė, norėdamas bendrąsias tezes įrodyti, — vis dėlto remiasi vienu dalyku, būtent, tuo, kad už kiekvieno veikalo ir kiekviename veikale slypi pro jį prasišviečiąs pasaulio paveikslas, kurs savaime, berods, nieko pamokoma

neturi, ir kurs netįso it šūkių kaspinas veikėjams iš burnos, kaip prastųjų rašytojų kūriniuose, bet kurs sudaro tik tą atmosferą, kurioje įvykis sukasi, ir kuri prasišviečia pro kalbas, atsitikimus, pro visą įvykių ritmą.

10

Kokia gi yra meno veikale *esmės* psichinė reikšmė? Jinai yra dvejopa: *formos* — panaši į ritminių principų reikšmę — ir *turinio*, kuri vienoj eilėj statytina su atvaizdavimo principu.

Iš pradžių — formaliu atžvilgiu — ir esmės išlukštenimas padeda padaryti daiktą suprantamą, suvokiamą, *perregimą*. Per simetriją ir sutvarkymą mes jį suvokiame *iš lauko*, nelyginant *iš priekio* apglėbiame, savin įtraukiame. Bet esmėje mes daiktą suvokiame *iš vidaus*, išsigriebiame jį *iš gilumos* ir paimame jį savo valdžion. Sakysim, realistiniuose portretuose esmė prasimuša pro atskirus elementus: mes juose suvokiame tų žmonių esmės ir būties vienovę. *Pavaizdžiai regimoji* esmė šioje linkmėje vykdo panašią psichinę estetinio pergyvenimo funkciją, kaip ir *sąvokinė* esmė pažinime. Pažinime mes sąvokomis suvokiame fizikinę elektros esmę, ir jau atskiras elektrinis reiškinys nebėra mums nesuprantamas ir svetimas. Tokiu pat būdu meniniame portrete atskirą veido bruožą mes matome iš paprastųjų faktų eilės ištrauktą, taigi iš atsitiktinybių sferos iškeltą; dėl to jis bus prasmingas, įvaldomas, perregimas.

Net dar vieną žingsnį žengteli pirmyn euritminio ir esmės suvokimų panašumas meno pergyvenime. Euritminiame suvokime dviejų priešingų asmenybės veiksenų (funkcijų) įtampa sudaro vieną pergyvenimo dinamikos dalį. Lygiai tas pat pasakytina ir apie esmės suvokimą. Nebent tik toks tėra skirtumas, kad lemiamasis įtampos momentas čia yra pasislinkėjęs kiton vieton. Euritmijoj svarbiausias dalykas yra įtampa tarp daikto svetimumo ir jo priėmimo (įvedimo) į „aš", tarp asmenybės atsidėjimo daiktui ir jos įsiteigimo — čionai gi, esmę suvokiant, įtampa vyksta tarp to, kas *tik individualu* ir to, kas *esminga*. Jei iš tikrųjų svarbu būtų tik tai, kad, žmogaus esmei padedant, privalu portrete individualius bruožus protu apvaldyti, tai galų gale visa reikšmė atitektų *pajungimui (subordinacijai)*, įjungimui [į sistemą]. Pagal šią pažiūrą, estetinė žiūra būtų nedaug kas daugiau, kaip atskiro dalyko pažinimo lytis — pažinimo to, kas bendra — kaip kad dėsnio pažinime. Tačiau skirtumas nuo dėsnio pažinimo kaip tik ir paremtas tuo, kad svarbiausia yra ne atskiro dalyko įjungimas į tai, kas bendra — kuo paneigtume to atskirojo

dalyko vertingumą — bet kaip tik atvirkščiai: estetiniame pergyvenime *abiejų momentų savitarpio santykiu abu* juodu esti iškeliami ir pabrėžiami. Užvis būdinga yra štai kas: dvi sakytosios mūsų dvasinio gyvenimo vertybių tendencijos susivienija — *linkimas į tai, kas individualu, ir linkimas į tai, kas bendra,* esminga. Tarp jų gimsta įtampa; bet vis dėlto tie linkimai susilieja į vienovę. Gali mus sužavėti tai, kas *individualu,* kaip dar niekas kitas nėra sužavėję, o kartu mes jam vis tiek nepasiduodame, nes apvaldome jį per jame suvokiamąją *esmę,* kurioje suvienoviname visus atskiruosius bruožus. O jei mes, pasiremdami euritmijos principu, estetinę žiūrą panašia laikome su dėsnio pažinimo reikšme gamtos moksle, tai dar drąsiau galime meninį esmės suvokimą tame, kas individualu, lyginti su istoriniu pažinimu. Ir pastarajame individualumas to, kas individualu, nėra paneigiamas; anaiptol, tatai juk yra rūpimasis objektas, o tačiau jisai svarbus tik tiek, kiek jame bendroji plėtra apsireiškia. Ne grynas individualumas — pavyzdžiui, dviejų vasarotojų pašnekesys, išėjus pasivaikščioti Emsos paupiais — rūpi istoriniam pažinimui, bet, aiškus dalykas, jį domina tai, ką, būtent, Benedettis kalbėjo su Prūsų karaliumi Vilhelmu, nes pro šį pašnekesį prasišviečia istorinė *plėtra.* O, antra vertus, šiaip ar taip, istorinė plėtra bus istoriškai juntama ir įdomi *atskirybėje.*

Tačiau ir čia galima vėl aiškiai justi mokslinio ir estetinio pažinimų priešingumą: iš tikrųjų, *istorinis* pažinimas pabrėžia to, kas atskira ir kas bendra, santykio įžvelgiamumą tik dėl paties pažinimo. Todėl jis tenkinasi nepavaizdžiomis proto žiniomis. Bendra istorinė plėtra pašnekesy ne pati viena yra pavaizdžiai pagaunama ir tikrai *atvaizduojama,* bet ji yra *turima galvoje, mąstoma* drauge su tuo, kas individualu. Gi estetiniuose dalykuose, suvokiant esmę atskiro žmogaus arba žmonių iš viso, situacijos arba pasaulio vyksmo — toji esmė visados pati darosi pavaizdi. Visai atsidėję, mes suvokiame pavaizdų individualumą to, kas individualu. Regėdami atskirą bruožą veide, atskirą raukšlę, atskirą liniją, atskirą vaizduojamojo žmogaus judesį, mes *vienkart* suvokiame jųjų svarbumą išreikšti esmei — pačiam atvaizdavimui.

Taip tai esmėvaizda, be formaliosios savo reikšmės, būtent, [stengimosi] atskirus bruožus suvienodinti ir pasaulį padaryti perregimą, turi dar ir kitą, estetiniu atžvilgiu pranašesnę — *turinį liečiančią* reikšmę. *Pati esmė yra verta būti vaizduojama ir kontempliuojama (įžiūrima).* Ir vėl: šis kontempliavimas (įžiūrėjimas) nėra tik pažinimas, jis yra pergyvenimas. Meninėj kontempliacijoj esmę suvokia-

me ne objektyviai ir ne sąvokomis, bet ji čia pačiai asmenybei tampa reikšminga; mums ji priartėja, mes ją pergyvename.

Būties atvaizdavimas ir esmės atgaminimas — ir viena ir kita priklauso *imitacijos* sričiai. O esmė yra *daiktuose*. Bet menininko kūrybinis darbas bus platesnis ir svarbesnis esmę atgaminant, negu tik *daiktą atvaizduojant*. Būtį sugeba suvokti ir nemokša, neturįs meninio nusistatymo, bet jis nesugeba jos pergyventi. Todėl *atvaizduojant* menininko uždavinys yra paversti pilnai išgyvenama tai, kas tik žinoma. Menininkas paaštrina mūsų girdą ir regą, per jį sužimba ir nušvinta mūsų apsiblaususios akys. Su esmės atgaminimu menininkui jungiasi didesnis uždavinys: iš viso, ne kiekvienam lemta daiktų esmę net *išvysti*. Ją iš pradžių tenka iš po gryno pavaizdumo gaubto ištraukti — mūsų akys yra *aklos* esmei pamatyti; menininkas turi jas atverti. Nuo seno mums pažįstami žmonės, daiktai, situacijos atrodo nauji ir vis dėlto artimi, jei tik menininkas jų gyvybę iškėlė ir įgalino mus ją pergyventi. Jisai yra rykščianešis, žinąs, kur esmės gyvybės versmė kiekvienam menininkui vis kitoniškai trykšta; nes kiekvienas jų įžvelgia vis kitą daiktų esmės pusę.

Tai, kad mes esmę turime ir *išgyventi,* o ne vien pajusti, pagrindžia ir didžiulį skirtumą tarp *sąvokinės ir meninės tiesų*. Tasai „Taip yra", būdamas protinio darbo išdava, priklauso nuo nuginčijimo, patikrinimo bei pamatavimo. Meninės tiesos „Taip yra" — tai *pergyvenamasis akivaizdumas,* — vis tiek, kad ir šios tiesos turinys, proto požiūriu, būtų kažin kaip abejotinas. Jei kas mane įtikinėja, jog pavasarį pasaulis kitoniškai atrodysiąs — geriau ir tobuliau, — tai tokią abejotiną jo nuomonę aš sumušu tvirtais įrodymais. Protautojui jo įsitikinimas bus nesąmonė. O menininkui?

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herz, sei nicht bang!
Nun muss sich alles, alles wenden[15].

Dabar *išgyveni* tai, ką pirmiau nuginčijai. Ir šį kartą meniniu atžvilgiu bus *teisinga*.

11

Teigiamosios vertybės

Jei ir mokslas ir menas suvokia to *paties objekto* esmę, tai vistiek ji nėra *ta pati esmė*. Moksliniu atžvilgiu, žmogaus kūnas visų pirma yra juslinė apčiuopiamybė, jis yra fizinio pasaulio liečiamybė, darinys, sudėtas iš galvos, liemens, rankų, kojų, raumenų, kraujo ir kaulų. Už šito viso mokslas, aiškinimais bei apskaičiavimais, suranda jame mechanines — keliamąsias bei slėgiamąsias — jėgas. Gi estetiniu atžvilgiu kūnas, pirmiausia, yra *architektoninis* darinys. Estetinis regėjimas nesikreipia į apskaičiuojantį protą, kada jam reikia *jėgas* ir *jų įtampas, slėgiamąsias* bei *pakeliamąsias* funkcijas kūne įžvelgti. Estetiškai imant, visa tai betarpiškai randama, regima. Mūsų suvokimas rankų svoryje mato jėgas, traukiančias žemyn, gi pečiuose — atlaikančias ir keliančias aukštyn. Liemuo sminga žemyn, o kojose esančios aukštyn keliančios jėgos tą liemens svarumą atlaiko. Bet kartu mūsų suvokimas, be šių atskirųjų kūno dalių jėgų, žino ir apie kūno visybės, arba *visuotinę tendenciją:* kūnas išsitiesia stačias. Jis ne tik yra mūsų akivaizdoj; bet ir *stovi* prieš mus (priešingai į šalis plytinčiam daiktui; pav., dėžutę mes matome prieš save gulinčią); mes galime jį regėti energingai išsitiesusį arba silpną, sudribusį arba įsitempusį — vis tai momentai, išeiną už materinės medžiagos ribų.

Tatai *gyvybinė* charakteristika, *gyvybiniai momentai*. Specialiau mes juos pavadinome architektoniniais momentais; iš to gali pažinti jų tikrąją tėvynę — architektūrą. *Teodoras Lippsas* savo nepralenkiamuose doréniškųjų kolonų tyrinėjimuose[16] yra išdėstęs, kaip galima išaiškinti kiekvienos jų lyties paskirtį, kada tos lytys tarp savęs varžosi, — iš vienos pusės sunkumo ir iš viršaus einanti spaudimo jėga, su, iš antros pusės, — aukštyn keliančiomis jėgomis, kurios stengiasi tą sunkumą nuveikti; jis yra išaiškinęs, kaip suprasti doréniškųjų kolonų lyčių varžymąsi, plaukiantį iš entazės, pajauninimo ir kapitelio. Panašius gyvybinius momentus nesunku surasti ir muzikos sąrangoj. Net toks grynas formalistas, kaip *Hanslickas,* negalėjo visiškai jų nepripažinti. Ir jis turėjo sutikti, kad ir tonai moka veržtis, skubėti, susilaikyti ir kopti aukštyn.

Beje, daugiau turinio muzikai jis nenorėjo pripažinti, tačiau, priešingai jo įsitikinimui, tvirtintina, kad už šių momentų ribų visur ir visame, kas tik estetiškai veikia, esama *psichinių (sielinių)* momentų. Jau paprasčiausiuose estetiniuose pavyzdžiuose yra įrėžti psichiniai charakteriai: spalvų esti ramių ir sutvirtėjusių (kaip, pavyzdžiui, įso-

tintas mėlynumas), arba neramių ir erzlių (kaip žaižaruojąs raudonumas). Tonų — duslių ir kresnų arba ilgestingų bei nusiskundžiančių[17]. Mums kartais atrodo, tarytum peizažą yra apgaubusi jausmo prieblanda, slopi, rimta, linksma, gaivi nuotaika. Sudėtingos erdvės figūracijos yra pilnos tokių psichinių charakterių — tik palyginkim jaukią, erdvią renesanso patalpą su Münsterio gotikos dvasingu vidumi.

Bet grįžkime vėl prie žmogaus kūno: ir jis yra ne tik gyvybinių bei architektoninių jėgų išraiška, bet drauge ir nešiotojas to, kas žmogiška ir sieliška; bet tai neatrodo visose dalyse vienodai paskirstyta, kaip kad yra paskirstyti gyvybiniai momentai. Veide ir rankose psichinis pradas yra ypatingai sutelktas ir kitas kūno dalis nudažo tik neryškia spalva. Yra juk gerų veidų ir gerų rankų, bet niekas nekalba apie geras kojas.

Už grynai juslinio pavaizdumo ribų *gyvybiniai* ir *psichiniai* momentai sudaro estetinio objekto esmę, jie net eina tikruoju estetinio pasaulio branduoliu. Psichovitaliniai momentai, visų pirma, yra tie momentai, kuriuos menininkas išgauna, vaizduodamas daiktų esmę. Gali jis vaizduoti neva kažin kiek abejingus daiktus, kaip mūro sienos dalį arba kiemo kampą. Šie abejingieji daiktai iš karto pasidaro mums reikšmingi, koks reikšmingas tegalėtų būti politinis aktas: nes menininkas ištraukia gyvybę, kuria tie daiktai kvėpuoja — vienatvę, apleistą būvį, arba medžiaginio principo — sienų glaisto, kiemo smėlio įjausmintą charakterį, spalvų ir lyčių jausminę atošvaistę.

Keista, kad taip ilgai nebuvo pastebėta *psichovitalinio turinio* reikšmė, kad nebuvo suprasta, jog estetinės žiūros objektas nėra tik lytis, bet kad tai, kas vitališka (gyvybiška) ir kas sieliška — yra intymiausia jo esmė. Tik *Herderis* tepradėjo tatai pastebėti, o vien romantinė filosofija tepadėjo šiai pažiūrai įsigalėti. Bendrai imant, muzikos estetikoj tiktai 19-ojo amžiaus pabaigoj teįsivyravo psichinio turinio pripažinimas.

12

Grynai imitaciniu požiūriu, vaizdavimas to, kas psichovitališka, neduoda nieko esmingai nauja. Jei vertė glūdi pačiame atvaizdavime, tai pati vaizduojamojo daikto *esmė* nėra svarbi: vaizdavimas to, kas žema ir menka, silpna ir sunykę, turi tokias pat teises, kaip ir vaizdavimas to, kas galinga, kilnu, gražu. Vien į pamėgdžiojimą teatsižvelgiant, ir Tenierso ir Paolio Verenesės pasauliai yra vienodai pateisinami; Štifterio atmosferos valyvumas neturi jokių pirmenybių prieš

De Costerio vaizduojamųjų sėbrų rupumą. Svarbu yra, *kaip* atvaizduota, o ne kas vaizduojama.

Bet nukreipę nuo pamėgdžiojimo dėmesį, pamatysime, kad *patys savaime* psichovitaliniai momentai yra pilni *vertybinių priešingybių*. Energingai išsitiesęs kūnas mums patinka; jėgos pilnas veidas žadina estetinį susidomėjimą; tauri lytis, pilna gėrio išraiška daro žmogų gražų, lygiai kaip kas nors silpna ir banalu — nepatinka.

Teigiamųjų ir neigiamųjų estetinių vertybių skyrimo principą psichovitalinėj sferoj yra aiškiai nustatęs Lippsas (nors jis to principo reikšmę ir perdeda, paversdamas jį vieninteliu estetinio vertinimo principu): estetiškai vertinga yra visa, kas psichiška (sieliška) ir gyvybiška, kame mes juntame žmogišką *jėgą, pilnumą,* žmogiškąjį *turtingumą, subtilumą;* estetiškai menkavertis yra kiekvienas vidaus *neturtas* ir *tuštumas,* kiekvienas silpnumas, smulkumas. Taigi šis *estetinis* vertinimas be niekur nieko nesutampa su tuo, kas *etiniam* vertinimui atrodo teigiama. Jėga, kuri estetiniu atžvilgiu pasirodo vertinga, etiniu gali būti smerktina, nes reiškiasi tuo, kas pikta. Taip, Ričardo III-ojo, Cezario Borgios į pikta palinkusi jėga estetiškai mus žavi tiek pat, kiek ir Dostojevskio idijoto moralinis atsidėjimas, kiek žmogiškasis turtingumas doriniu atžvilgiu tikrai ne visuomet tvarkingo Fausto, lygiai kiek ir tiesus Tellheimo sąžiningumas ir žerplėjanti Romeo aistra.

Tokiu būdu psichovitaliniai momentai yra dviejų estetinių pasaulių gyventojai. Kaip pamėgdžiojimo objektai, jie *vertybių atžvilgiu yra abejinga medžiaga,* o patys savyje jie — *estetinių priešingybių* nešiotojai.

Čia glūdi visų nepamėgdžiojamųjų menų — architektūros, muzikos — pats vertės pagrindas. Ką šitie menai iš gryno formų žaismo išgauna, yra psichovitalinis momentas ir savoji jo vertė: kolona, vos ką galinti pakelti, architektūriniu atžvilgiu yra be vertės, banalios išraiškos motyvas muzikaliniu atžvilgiu yra menkavertis. Tokie pat lemtingi yra psichovitaliniai momentai visoms natūraliojo grožio, gražaus kūno, lygiai kaip ir gražaus peizažo vertybėms. Jųjų sritis įsiterpia ir į *pamėgdžiojamųjų menų* sferą. Kiekvienas idealizmas pasaulio esmę mato teigiamai sustiprintą; jam tik tai yra verta būti meniškai atvaizduota, kame randama pozityvių psichovitalinių vertybių.

Apie gyvybiška ir psichiška iki šiol buvo kalbama kaip apie esmę atvaizduotojo, arba suformintojo *objekto*: esmę atvaizduoto žmogaus kūno, peizažo, situacijų, įvykių, erdvės. Taip, 19-ojo amžiaus *estetinė srovė, kuri pabrėžė turinio reikšmę*, iškėlė pastarojo psichovitalinę ir dvasinę pusę. Herderio, Schillerio, Schellingo, Solgerio, Schopenhauerio, Hegelio, Fr. Th. Vischerio, Ed. v. Hartmano metafiziškai pagilinti, ilgainiui tie momentai — patekę į psichologinę estetiką, užvis į Lippso sistemą — įsiliejo į psichologizmą.

Tačiau tasai atvaizduotojo objekto turinio psichiškumas sudaro tik vieną psichiškumo pusę meno kūrinyje; [bet] nemažiau svarbūs yra [ir] *atvaizdavimo, meninio suvokimo* psichiškumas bei gyvybiškumas.

Tą patį žmogų, tą patį kūną su jo psichovitaliniu turiniu įvairūs menininkai visiškai skirtingai vaizduoja. Kartais mes pamatome žmogų plačių mostų, taurų, kilmingą, kitą kartą smulkmenišką, nekilmingą, prastuolišką — kartais vėl paprastą ir sąžiningą, arba elegantišką, apsimetusį ir t. t. Kaip skirtingai tą patį kūną suvoktų Michelangelo, Düreris, Andrea del Sarto, Velasquezas, Menzelis! Labai gerai yra žinomas, į Wölffliną nusižiūrėjus, meno istorikų dažnai cituojamas pavyzdys iš *Liudviko Richterio* atsiminimų. Šis, būtent, kartą Tivolyje susitaręs su dviem[18] savo mokslo draugais nupiešti reginį. Visi buvę tvirtai pasiryžę nė per plauką nenukrypti nuo gamtos. Ir, nepaisant to, jog nusižiūrėtasis originalas buvęs tas pats ir kiekvienas griežtai laikęsis savo matomojo objekto — vis tiek išėję trys visai skirtingi paveikslai, — tiek skirtingi, kiek ir pačių tapytojų asmenybės.

Taip tai į kiekvieną paveikslą menininkas pats įdeda vertybinius momentus, išeinančius už grynai pamėgdžiojamųjų vertybių ribų: tai *menininko asmenybinės* vertybės. *Psichovitalinių* vertybių svarbumo centras, vertybių, kurios natūraliajame grožyje glūdėjo *paties grožio objekto* psichovitaliniuose momentuose, dabar pereina į *meninį suvokimą*. Nebūtina, kad mene atvaizduotieji žmonės būtų gražūs. Tik nejautrumas menui, sumaišęs atvaizduotojo daikto vertybes su atvaizdavimo vertybėmis, žinoma, nusigręš nuo Rembrandto raižinių arba realistinių portretų, nes atvaizduotieji žmonės nėra gražūs; tokie nejautruoliai, vietoj to, džiuginsis gražių moterų paveikslais, pasaldintais madingų tapytojų. Iš tikrųjų, pats meno veikalas yra abejingas vaizduojamojo objekto *prigimtinių estetinių vertybių* atžvilgiu (kai kurios idealistinės meno linkmės — kaip klasiškasis graikų menas —

žinoma, gali, remdamasis savo meninės vaizduosenos dėsniais, teikti pirmenybės iš prigimties gražiam kūnui; bet tos problemos mes čia nenagrinėsime, ji perdaug sudėtinga). Tačiau ir idealistiniam menui galioja bendras dėsnis, pagal kurį skiriama meno grožis nuo natūraliojo grožio. Meno vertybės svoris iš vaizduojamojo dalyko pereina į *vaizdavimą* ir į *suvokimą* su jo teigiamosiomis psichovitalinėmis vertybėmis.

Bet vaizdavime *euritmija* įgauna vieną, arba, geriau, dvi naujas, iki šiol neminėtas, menines reikšmes. Anksčiau apsvarstytąją *euritmijos* funkciją mes radome tame, kad ji daiktą padaro suvokiamą per sutvarkymą. Dabar jinai vaizdavimui tarnauja. Euritminiam formavimui padedant, vaizdavimas nuo paties vaizduojamojo daikto atsiskiria, kaip kažkas nauja ir kitoniška. Paimkime, pavyzdžiui, eiliavimą dramoje. *Vaizduojamajam objektui* priklauso tai, ką žmonės tarp savęs kalba, o jau pats eiliavimas priklauso *vaizdavimui*. Fausto velykiniame pasivaikščiojime norėta atvaizduoti ne eiliuotai kalbančius dorus amatininkus, bet tų amatininkų kalbos yra eiliuotai išreikštos. Arba: jei renesanso žydėjimo menas savo kompozicijose įvykius yra įspraudęs į griežtai architektoninių linijų rėmus ir suskirstytą pusiausvyrą, tai čia vėl yra įvestas momentas, priklausąs *vaizdavimui*, bet ne vaizduojamajam objektui. Euritmija patį objektą nustumia į *meninę tolumą*, įvilkdama jį kad ir į kaip palaidai tesurištą lytį. Tebūnie stilizavimas koks tik nori kraštutinis ir tikrovei svetimas, kaip, va, Egipto statulose arba kūbistiniuose raižiniuose; arba tegu jisai driekiasi perjuntamu, palaidu tinklu per medžiagos suskirstymą bei spalvų tvarką, kaip barokiniame ar impresionistiniame paveiksle — iš esmės niekas nepasikeis; be tokios euritmijos nėra įmanomas joks meno kūrinys.

Euritmija turi dar ir trečią uždavinį be to, kad ji sutvarkymą ir vaizdavimą atskiria nuo vaizduojamojo dalyko. Euritmija, atsižvelgiant į tai, *kaip* ji suritmuoja, yra vienas iš esmingiausiųjų momentų, kuriais remiasi *meninis suvokimas*. Imame pavyzdį iš tokios srities, kur labai dažnai supainiojama vaizduojamasis turinys su pačiu vaizdavimu, — tai *lyrika*. Ne tik populiariuose straipsniuose, bet ir moksliškai parašytuose estetikos vadovėliuose skaitome, kad eilėraščio ritmas perduodąs jo „nuotaiką". Kieno gi nuotaiką? Eilėrašty vaizduojamojo *turinio* ar vaizduojančiojo *menininko?* Paprastai manoma, kad turinio nuotaiką. Nelygu, apie ką kalbama: apie linksmus, sentimentalius ar patetiškus daiktus, atitinkamai, sako, skirsis ir ritmo tempas bei pobūdis. Iš to gebama pasidaryti dar ir kitokių išvadų. Kalbama, kad posminės dainelės *kompozicija* prisiplakanti prie teksto

ritmo ir tuo pačiu dar prie turinio nuotaikos. Tačiau eilėraščio kompozicija ir turinio nuotaika viena su kita tik tada tesutampa, kai kompozicija *neprišlyja* prie ritmo, bet laisvai teksto žodžius parafrazuoja. Gi posminėj dainelėj negali būti kalbama nei apie ritmo, nei apie kompozicijos prisiplakimą prie turinio, nes juk tie patys ritmo griaučiai ir toji pati kompozicija nekintamai nuo pradžios iki galo plaukia per dainelę. Kai turinys, tai gali, pradėjęs nuo linksmo įvykio, per tragiškas narpliavas nusivinguriuoti iki linksmo galo. Tik ritmo dorojimas, o ne patsai ritmas, tik dainelės išraiška, jos *išsakymas*, bet ne kompozicija gali tuos pakitimus lydėti. Kaip galėtų ritmo griaučiai bei kompozicija per visus posmus išlikti tie patys, jei jie iš tikrųjų taikytųsi prie dainelės turinio?

Tiesą sakant, visai ne turinys duoda eilėraščiui išraišką, bet menininko *suvokimas*, nuotaika, kurioje jisai pasakoja įvykio vystymąsi — savo paties kančią ar džiaugsmą. Ritme menininkas *nusistato* atžvilgiu to, apie ką jisai kalba; ritmas nėra turinio vergas, bet jo mokytojas. Užvis tatai aiškėja tais atvejais, kai eilėraščio turinys ir menininko suvokimas išsiskiria ir kaip tik tuo būna paremta eilėraščio ypatingoji vertė. Heinės eilėraščio *Tu turi deimantus ir perlus* turinys yra — vertinant tik žodžių turinį, — skausmingas, liūdnas, giliai rimtas. Paskutiniais žodžiais: „Du hast mich zu Grunde gerichtet, Mein Liebchen, was willst du noch mehr" — „Pražudei mane, mieloji, ko dar tau reikia daugiau" pakyla iki nevilties. Bet šio žodinio eilių turinio jokiu būdu neatitinka poeto suvokimas. Tiek metre, tame strepečiojančiame, žaidžiančiame, slidžiame metre, tiek ir įsakmiai skambančiuose rimuose galite ieškoti ko tik norite, tik ne beviltiško rimtumo. Čia mes randame paviršium šliaužimą, nesisielojimą — ir pati eilėraščio kompozicija šį metro pobūdį puikiausiai paseka. Turinys ir suvokimas vienas kito neatitinka — ir kaip tik tokiu būdu gimsta vaidinamasis linksmumas, suskilimas, kamavimasis. Visiškai galimas būtų buvęs daiktas, jei Schilleris, jaunas būdamas, būtų ėmęsis doroti šitą pat temą; bet iš prisiverstinio linksmumo, dėl paties suvokimo pobūdžio, būtų atsiradęs giliai skausmingas, besigraužiąs patetiškumas — net jei jis ir tais pat žodžiais būtų prabilęs: „*Zugrunde* hast du mich gerichtet, Was willst du mehr, — mein Liebchen"! — „*Pražudei* tu mane, ko daugiau dar nori, — mano miela"!

Gal šio pavyzdžio pakaks parodyti, ką aš turiu galvoj, kalbėdamas apie ritme glūdintį psichinį turinį, kurį galima parodyti kiekvieno meno veikalo euritmijoje: Egipto statulų iškilmingume, rokoko architektūros linksmume, keisčiausiame primityviųjų stabų baidykliškume.

Muzikoj šis *meninio* suvokimo turinys pasireiškia besikeičiančiu dorojimu motyvų į temas, temų į simfoninę dalį. Ir čionai — lygiai, kaip ir lyrikoj — liko nepastebėta, jog dvi skirtingos psichinio turinio rūšys įsilieja viena į kitą: psichovitalinis *vaizduojamojo daikto* turinys ir psichovitalinis *meninio suvokimo* turinys bei vaizdavimas. Skirtumas tik toks, kad muzikos „vaizduojamasis objektas" nėra koks nors tikrovės *objektas,* bet pati *tema.* Tema žaidžia meninis suvokimas, *tema* esti *vaizduojama* pasikeičiančiu tonalumu, pasikeičiančiais ritmavimais, apvertimais, sutrumpinimais bei išplėtimais. Juose objektyvuojasi kintanti meninio suvokimo nuotaika. Šiuo požiūriu muzikos estetika dar nėra parašyta, nes psichinio turinio kitimas, lygiai kaip ir lyrikoj, visados yra traktuojamas tik pagal objektą, bet ne pagal pastarojo turinio ir vaizduosenos susipynimą.

Jau čia pasirodo, jog ritmavimas nėra vienintelis momentas, kuriuo remiasi meninis suvokimas; tonalumų sunaudojimas lygiomis teisėmis eina greta jo; tik ritmavimas yra paprasčiausias ir labiausiai paplitęs momentas, ir čionai mes jį galime paimti pavyzdžiu nušviesti daugeliui kitų, ne taip labai paviršiuje esančių momentų.

Taip, kai kalbame apie psichinį meno veikalo turinį, tai turime galvoj du nesulyginamu dalyku: meno veikalo *dalykinę reikšmę, objekte* paslėptą psichinį turinį ir *vaizduosenos* atgamintą *menininko* suvokimo psichinį turinį.

14

O nūnai vėl grįžtame prie seno klausimo: ką reiškia žiūrovo ar klausytojo sielai, kad meno veikalas turi tokius psichovitalinius momentus? Koks yra *psichovitalinių objekto vertybių poveikis?* Koks yra *meninio suvokimo* psichovitalinių vertybių poveikis?

Visų pirma ištirsime, kaip *meninis suvokimas* veikia pergyvenimą, nes jo poveikis yra nesudėtingesnis už vaizduojamojo objekto psichinių momentų poveikį.

Dažnai būdavo manoma, jog meninį suvokimą išaiškinanti *įjautos teorija.* Buvo kalbama, kad mes įsijaučią į menininko sielą, įsijaučią į jo mostingą regėseną, jo gelmę, jo suvokimo rimtumą. Tačiau toks įsijautimas iš pat pradžių pasirodo negalimas: *įsijausti* mes galime tik į tai, kas, *štai, čia pat* yra, kas mums yra *duota.* Menininkas mums, kaip žinome, pačiame veikale dažniausia betarpiškai nepasirodo. Veikiau jau būtų galima pasakyti: mes regime menininko akimis, naudojamės tuo pačiu, kaip ir jis, nusistatymu pasaulio atžvilgiu, pergyvename jo pergyvenimu — jei ir šio nusakymo nebūtų

galima suprasti taip, jog menininkas yra betarpiškai mūsų žiūrai duotas. Tačiau mes matome tik medžio raižinį, bet ne jį padariusį menininką. Tik meno veikalas, paveikslas, muzikalinis kūrinys yra prieš mus, daugiau nieko. Jei kalbame apie *menininko* suvokimą *jo* kūriny, tai nemanome, kad paties šito suvokimo esama meno veikale. Bet mes štai kaip samprotaujame: menininko suvokimas *atsispindėjo* jo veikale, tam tikruose sąrangos momentuose objektyvavosi. Menininkas regėjo gamtovaizdį mostingai; linijų išvedimas, formavimo ritmas tatai rodo — metre ir jo dorojime matyti poeto nusistatymas eilėrašty pasakojamojo turinio atžvilgiu.

Dabar, šitie *objektyvuotieji* suvokimo momentai verčia žiūrovą arba klausytoją įvykdyti savyje tą patį suvokimą, kurį ir menininkas turėjo. Teisingai įžiūrėtas, nesudėtingas peizažas savo struktūra verčia žiūrovą jį vėl teisingai ir paprastai regėti. Žaismingas *Heinės* eilėraščio nusistatymas autoriaus skausmo atžvilgiu skaitytojyje, ritmu, žadina tokį pat nusistatymą. Taigi turime tiksliai pasakyti: pasaulio ir daiktų atžvilgiu mes įgauname tą patį nusistatymą, kurį turėjo ir menininkas. Menininką ir tą, kurs jo menu grožisi, jungiąs ryšys yra atvaizdavimo sąranga. Iš vienos pusės žiūrint, tatai yra *menininko nusistatymo projekcija* kuriant veikalą, — jis mostingai matė, tai todėl ir atsirado kaip tik *tokios* atvaizduotojo peizažo lytys, tokie suprastinimai, tokie kompoziciniai santykiai; o tą, *kurs šiuo peizažu grožisi,* tokia atvaizdavimo sąranga *verčia nusistatyti* panašiai, kaip ir menininkas buvo nusistatęs.

Bet toks nusistatymas, kurį mes įgavome meno veikalo verčiami, *nėra mūsų kasdieninis nusistatymas.* Būdami empiriniai žmonės, esame savo empirinio charakterio suvaržyti. Pasaulį mes matome savo, bet ne menininko akimis. Mes, tokie būdami, esame aplipę savito savo jausmo ir pergyvenimo gargažėmis, tai plaukia iš mūsų susipynimo su šiuo pasauliu. Bet meno veikalas mus verčia už savęs pačių išeiti, mostingai, rimtai, iškilniai regėti, jausti, pergyventi. Mes pasiduodame kūrėjo nusistatymui, jei iš viso sugebame atsidėti nusistatymui, kokio iš mūsų meno veikalas reikalauja ir kokį mums savo kūriniu perduoda menininkas, — ne bet kam tinka bet koks menas, ne bet kam bet koks nusistatymas; bet tą trumpą valandą menininko nusistatymas patampa mūsuoju. Taip, mūsuoju — o vis dėlto ne iš esmės mūsuoju, nes mums primestasis nusistatymas nevirsta mūsų *realiuoju* nusistatymu. Jisai darosi tik *prisiimtiniu,* bet ne iš mūsų *empirinės būties* plaukiančiuoju, tačiau tokiu nusistatymu, kurs suima *mūsų būvį.* Meno kūrinio esamumo verčiami, mes mostingai jaučia-

me, nes prieš mus esančiais daiktais nesame „suinteresuoti" paprastojo gyvenimo prasme — dėl to, kad tiesiai savanaudiškai nesame su jais surišti. Dabar mes leidžiame savyje išbusti plačiai užsimojusiam nusistatymui, kuris betgi iš tikrųjų nėra mūsų ir kuris mus nepaverčia tikrai mostingais. Bet *kokiniu atžvilgiu* tasai prisiimtinis nusistatymas yra mažne realus: mostingas, iškilnus, stiprus, gilus.

Esame juk verčiami tokį mostingą ir iškilnų nusistatymą prisiimti; tai prievarta, plaukianti iš meno veikalo. Tačiau tatai yra prievarta, į kurią mes linkstame, nes iš prigimties, pagal savo *tendenciją,* tokie nusistatymai esti mumyse; jie yra giliausios mūsų tendencijos, tokios, kurių mes šiaipjau gyvenime nesugebame parodyti. Bet dabar ūmai jos, savo vertės atžvilgiu, gali būti laisvai išgyvenamos, — tos kasdieniniame gyvenime išsklaidytos, suluošintos tendencijos; tatai galima kaip tik dėl to, kad šios tendencijos nesusivaidija su įprastine mūsų pajauta, norėjimu, nusistatymu. Ko šiaipjau gyvenime nesugebame: būti iškilniais, mostingais žmonėmis — dabar mes jais esame. Tatai lemiamoji estetinio pergyvenimo vieta: [trumpam laikui] įvyksta asmenybės persiformavimas, josios tikrovė iškyla aukščiau už ją pačią, sujunda gelmės, neprieinamos kasdieniniame gyvenime; yra paliesti asmenybės būvio klodai, kurie paprastai snūduriuoja.

Taip veikale įkūnytasis meninis suvokimas kreipiasi į pagaunančiojo subjekto teigiamai žmogiškąsias vertybes. Ne kaip paprasto atvaizdavimo atveju, kur esti išgaunamas *tik gyvas asmeninis pergyvenimas,* bet čionai yra gaunamas *asmeninis pergyvenimas teigiamai žmogiška prasme.* Iš esmės čia nėra skirtumo tarp idealizmo ir realizmo. Juk ir realistinis meno suvokimas turi būti teigiamai žmogiškas; nepanašumas tėra tik toks, kad *realizmui* svarbiau psichiniai, *forminiai* momentai: tikslumas, nepainumas, mostingumas; gi *idealizmui* labiau rūpi tai, kas *turinio atžvilgiu žmogiška,* — idant pasaulį regėtume kilnų, gilų, taurų.

15

Meninio nusistatymo irrealumas pašalina ir tąją antinomiją, kuri, meninio pergyvenimo poveikį tyrinėjant, stebino mus. Dažnai primindavome, kad meniniais gabumais pasižymį žmonės nieku būdu neturi didesnių širdies ir jauslos dorybių už kitus, menui tolimus žmones; sakėme, kad jie lygia dalia yra pilni smulkiųjų žmogaus silpnybių, kaip ir anie, meno mažiau tepaveikiamieji. Tuo norėjome parodyti, kad tai prieštarauja tariamajam *menu sutaurinimo* procesui. Bent tenai, kur pirmoje vietoje padėtos formaliosios euritminės arba grynai

pamėgdžiojamosios vertybės, tikrai iš anksto yra atmestinas tvirtinimas, kad menas taurina; nėra matyti, kaip galėtų taurinti lėkščių pagražinimų žiūrėjimas ar jų kūrimas arba teisingas didmiesčio gatvių piešinys. Taurinimo klausimas menu pamatuotai galėtų būti keliamas tik ten, kur pats veikalui kurti, jam įsisavinti arba atgaminti reikalingasis nusistatymas yra žmogiškai teigiamos prigimties, kaip, va, įvykdant Beethoveno meną arba vaidinant Goethės *Ifigeniją*. Tokiais atvejais menas tikrai taurina — tam tikrą laiką, kol jį viduje suvoki. Bet ir tuo metu jis taurina *ne iš tikrųjų*: jisai iškelia, kaip jau sakėme, asmenybę viršum jos pačios tik prisiimtiniame, primestiniame, kad ir joje pačioje glūdinčiame nusistatyme. Menas čia veikia nepaisydamas empirinio charakterio, kurį jis palieka tokį, koks jis buvo. Užuot manius, kad meno pergyvenimas empirinį charakterį taurina, veikiau, gal, reikėtų atvirkščiai sakyti: kas yra siauras, smulkus ir neobjektyvus, tasai meno gilybių ir neišgyvens. Bet to nesugebės padaryti lygiai ir tas, kurs yra tvirtas ir nepalenkiamas, kurs, sustingusių pilietinių dorybių sukaustytas, neiškrypsta iš savo empirinio charakterio, negalėdamas nei aukštyn kilti, nei žemyn smukti, nei nuo įsisavintojo nusistatymo nukrypti. Jei Fausto padėjėjo, Vagnerio, smulkmeniškumas tikrai yra nepajėgus menui išgyventi, — nes jo asmenybės didžiosios tendencijos yra jau taip sunykusios, jog joks meno veikalas nebegali jų prikelti, — tai romėniškasis Katono dorumas, jo empirinio charakterio tvirtumas nebeleidžia jam pačiam viršum savęs iškilti, vadinasi, tokio žmogaus nusistatymo ir joks menas nebegalės pakeisti. Norint, kad menas iš vidaus keistų, reikia, kad empirinis charakteris būtų labiau nepatvarus (labiliškas) ir minkštas, negu nesudėtingai tiesus ir nepalenkiamai vyriškas, — tik *fragmentinis* žmogus tėra menui prieinamas. Nenuostabus dalykas, kad toks nepatvarumas, praskinąs menui kelius, šiaipjau gyvenime *gali* nuvesti į silpnabūdiškumą, egoizmą ir nepastovumą, nors taip atsitikti nėra *privalu*. Ne pats empirinis charakteris yra meniniam pergyvenimui esmingas, bet jojo palenkiamumas, sugebėjimas jį nusimesti, perdirbti, paverčiant jį viršum savęs paties iškylančiu „aš".

16

Taigi *du* yra *principu*, svarbūs meninio suvokimo psichovitalinių momentų pergyvenimui: asmenybės užkopimas į sferas, kurios jai šiaipjau gyvenime *nėra prieinamos*, ir psichinio nusistatymo *irrealumas*. Bet kaip tik tuodu principu yra tokie, kurie *vaizduojamojo turinio* psichovitalinių momentų pergyvenimui yra labai lemiami.

15. 977

Vaizduojamojo turinio vertybių pavyzdžiu tebūnie leista vėl paimti gražų kūną gamtoje. Nes, stingant jame meninio suvokimo momento, nėra pavojaus, kad to suvokimo psichovitalinės vertybės bus supainiotos su vaizduojamojo daikto šios pat rūšies vertybėmis.

Yra aišku, kaip procesas, sukeliąs sieloje gelminį poveikį, *suvokiant gražų kūną* gamtoje, skiriasi nuo proceso, kuriuo remiantis menininko suvokimas esti perkeliamas į menu besigrožinčiojo sielą. Jau buvo sakyta, kad yra duotas ne pats menininko suvokimas (supratimas); bet yra taip, kad pagaunantysis subjektas suvokia jį tik tiek, kiek jis įsikūnija vaizdavimo momentuose (pav., eilių metre). Kitaip yra, sakysim, su gražaus kūno psichovitaliniu turiniu. Šis turinys stovi tiesiai *priešais* pagaunantįjį subjektą, jis yra *suvoktojo daikto* dalis: svetimo veido gerumas, svetimo kūno galinga energija — juk tai ne *mano* gerumas, ne *mano* energija, bet šita visa nėra ir vien trečiojo, menininko, suvokimo įsikūnijimas; man tatai glūdi daikte, tai yra mano suvoktas *svetimas* psichovitališkumas.

Kaip gali atsitikti, kad šis svetimas psichovitališkumas, ši svetimo prieš mane stovinčio kūno energija sugeba taip giliai mano asmenybę paveikti?

Ir šiuo atveju kalbėta, kad mes *įsijaučią* į svetimą psichiką, į svetimą gyvenimą, kad mes persikelią į svetimą kūną ir šitaip galį *pergyventi* jo energiją. Tačiau ir šiuo atveju *įjauta* mįslės neatminsi. Mes aiškiai skiriame *svetimą* gyvybę, psichiką, suvokiamus svetimame kūne, nuo *savo pačių gyvybės, savo pačių pergyvenimo.* Svetima ir sava meniniame suvokime *yra* ir pasilieka atskirti. Svetima ir sava susijungia ne įsijaučiant. Bene veikiau bus taip: pagal užkrečiamumo dėsnį, valdantį visą psichinę gyvatą, suvokimas svetima sukelia manyje giminingą atbalsį. Svetimo kūno energija žadina manyje mano paties energijos tendencijas. Ši svetimoji energija vėl gi nepataps *realiąja* mano paties energija; svetimas turi būti kūnas, svetimas daiktas, kurį suvokiant ji sukyla, — visa tai išsibaigia gryna *tendencija* į mano paties energiją. Kaip menininko suvokimas tampa tik tarsi realiu mano paties suvokimu, taip lygiai ir svetimo kūno energija nesukelia *tikrojo* mano paties nusistatymo, bet tik pseudorealųjį, kurs trunka tol, kol yra matomas svetimas kūnas.

Bet kartu vėl atsiranda *įtampa* tarp mano „aš" ir daikto; ir kaip tik ši įtampa gimdo giliausiąjį poveikį. Yra tai svetima gyvybė, kurią mes objektyviai, kaip prieš mus esančią, suvokiame. Bet ši svetima gyvybė savo charakteriu atitinka giminingas, tik nereali-

zuotas mūsų pačių „aš" tendencijas. Ir dar daugiau: tatai sujudina, pažadina mumyse šitokias tendencijas taip, jog mes galime jaustis vieningi esą su ta svetimąja gyvybe. Mes jaučiamės su jąja vieningi, — o vis dėlto su ja nesusivienijame. Svetimoji gyvybė, šiaip ar taip, pasilieka objektu ir nepatampa mūsuoju „aš", o mūsų „aš" pasilieka subjektu, nepavirsdamas svetimu objektu.

Tiek tasai artumas, tiek tolumas, tiek vieningumas, tiek ir svetimumas kitais atvejais, ne žmogaus kūną suvokiant, yra, gal būt, dar aiškesni bei perregimesni. Tarkim, kad menininkas vaizduoja *erdvę*, išgaudamas jai būdingą gyvybę: vidaus pasiausvyra, uždara ramybė, darnus renesanso patalpos stiprumas arba į aukštybes kylančios gotiškos katedros aiškus veiklumas, linksmas rokoko rūmų šventadieniškumas yra mums tam tikrų gyvybinių charakterių pripildyti. Rodos, erdvės gyvybė yra mums kažkas svetima, o vistiek mes jaučiamės be galo artimi esą su ta erdvės gyvybe, nes svetimoji gyvybė sukelia mumyse giminingas tendencijas. Bet abeja: ir „aš" nuo objekto tolumas ir artumas yra estetiškai reikšmingi dalykai. Mes su ta svetimąja gyvybe esame *artimi,* ir juo artimesni esame, juo geriau galime ją pergyventi. Bet tatai kartu turi būti ir *svetima, kitoniška,* norint, kad, aplamai, tuo būtų galima gėrėtis. Antai, ir mus be paliovos lydinti sveikata, kad ir galėdama palaikyti mumyse malonią psichinę visumos temperatūrą, tačiau iš tikrųjų džiaugsmo mums teikia tik tada, kai ji į mus įsiskverbia lyg kažkas nauja ir svetima. Toks pat ypatingas *atstumas* ir toks pat ypatingas *vieningumas* yra tarp manęs ir svetima kiekviename psichinio turinio suvokime, stojus su juo priešais. Mes tarpeklį jaučiame ir vis dėlto jo nejaučiame.

17

Ši galinga jausmo įtampa tarp svetimumo ir vienoviškumo, tarp asmenybės ir daikto pasireiškia ir pergyvenimuose, išeinančiuose už tikrojo estetinio pergyvenimo ribų, kurie, kad ir iškildami priešais estetinius objektus, vis tiek yra *neestetinės* prigimties. Neišaiškinamas, bagalinis *ilgesys* — kiekvienas jį esame patyrę — gimsta matant svetimą žmogaus kūną, klausantis nieku būdu ne sentimentalios melodijos arba patekus į meninės gyvybės pripildytą erdvę. Kaip suprasti tai, kad su *esamųjų daiktų* regėjimu gali susyti toks ilgesys? Ir čia vėl kalta bus įtampa tarp mano „aš" ir daikto. Kiekvienas ilgesys yra šokimas per tarpeklį tarp esama ir to, ko ilgies; tai jausminis išsipil-

dymas, kurs vis dėlto vėl būna atbloškiamas į neišsipildymą. Kaip tik tame šen ir ten švytavime tarp *vienoviškumo* ir *norėjimo* vienytis, tarp jausminio vienoviškumo ir tikrojo tolumo slypi kiekvieno ilgesio saldumas ir vienkart skausmingumas. Ir kaip tik tuo pačiu švytavimo procesu tarp *išsipildymo* ir *neišsipildymo* remiasi svetimo psichinio turinio suvokimas. Svetimo sielingo kūno vertybiniai momentai yra mūsų ir vis dėlto vienkart ne mūsų. Šiaip ar taip, ne *mums* priklauso toji jėga ir energija, ir mes juk šią dvejybę pergyvename. Bet kartu mes esame ir vieningi su svetimo kūno turinio momentais, nes mes tą svetimą turinį aprėpiame, į save įsiejame. Bet iš šio kaitaliojimosi tarp šen ir ten išauga ilgesingas linkimas svetimopi, toksai pagavimas; kokį jį, metafiziškai papuoštą, *Platonas* vaizduoja: „Kada tik žmogus išvysta tai, kas žemiškai gražu, tuojau jis prisimena tikrąjį grožį, ir jame išauga sparnai, ir jis norėtų skristi jopi; bet kadangi tie sparnai jo taip aukštai neneša, tai jis žvelgia į orą, it paukštis, pamiršdamas, kas po juo gyvena, ir esti laikomas apsėstuoju".

Ir kaip tik iš šių vidujinio įtempimo momentų tarp mūsų „aš" ir svetima darosi suprantamas sąryšis tarp *erotinio geismo* ir žmogaus kūno gražumu *estetinio žavėjimosi*, tasai santykis, kurs dažnai esti ne kiek reikiant įvertinamas, bet dažnai ir pervertinamas. Tikra nesąmonė yra tapatumo ieškoti tarp estetinio ir erotinio pergyvenimų. Negali būti tarp savęs lygūs *nesuinteresuotas* pasimėgimas grožiu — tas iš tolo įsižiūrėjimas, stebint gražų žmogaus kūną, ir visų labiausiai subjektyvus bei *suinteresuotas* geismas — erotiškumas. Nepagrįsta yra net ta nuomonė, kuri estetinį nusistatymą, *raidos atžvilgiu,* taria pamažu kilus iš erotinio nusistatymo. Gražaus kūno sveikata ir jėga iš pradžių tarnavę tik erotiniam patraukumui sužadinti, sako toji pažiūra, bet paskum šis nusistatymas nuo erotinio geismo atsiskyręs, ėmęs savarankėti ir virtęs „nesuinteresuotu" grožėjimusi; jis, vadinasi, esąs išvestinis erotikos prisigėrusio grožėjimosi padaras.

Tačiau iš tikrųjų to principo jokiu būdu nepakanka grožinio pomėgio kilmei išaiškinti. Tatai per siaura. Net jei estetinį *gyvybiniais* jėgos ir sveikatos momentais pasimėgimą ir būtų galima iš to išvesti — grožyje, vienok, be to, glūdi dar euritminiai momentai, spalvinės vertybės, psichiniai veiksniai. Viso to neišvesi iš erotikos.

Pagaliau ir jėgos bei sveikatos atveju erotinis aiškinimas sukeičia reikšmes. Jėgos ir sveikatos vertybės juntamos betarpiškai, jos yra elementarūs *vertybiniai veiksniai.* Tokios būdamos, jos gali eiti

viliojamomis erotinėmis priemonėmis. Ne grožio atsiskyrimas, atitrūkimas nuo erotinio prado yra pirminis dalykas, bet erotiška ir estetiška *susijungimas,* nes jėga ir sveikata erotiniu atžvilgiu yra reikšmingos ir *vienkart* sudaro estetines vertybes. Lytiniame santykyje naudojimasis grožiu yra erotinis prigavimas. Per jėgos ir sveikatos grožines vertybes erotinis pradas laimi žmogų savo tikslams. Taigi, norint išaiškinti estetinę gyvybinio prado reikšmę, nėra reikalingas aplinkinis kelias *per erotiką;* yra tačiau taip, kad du *iš esmės* savarankūs nusistatymai vitalinio prado atžvilgiu susijungia į vieną. O grožiui ir erotikai susitikus, vėl ima veikti psichinių poveikių kilimo dėsnis[19]. Nusikreipdamas į grožį, erotinis jausmas laimi jėgos, o grožis vėl padidėja, kai jam priauga erotinio žavumo. Šitas pakilimas gali pasireikšti kaip tik dėl to, kad juos jungia ne tapatumas, o tik psichinė sąsaja.

Bet vistiek šis erotikos ir grožio ryšys paremtas, kaip ir kiekvienas ne atsitiktiniame laikiniame susibėgime susikūręs junginys, vidujine giminyste. Tos pačios jėgos ir sveikatos vertybės yra ir erotinio ir estetinio nusistatymo objektai. Ir dar daugiau: erotinis geismas taip pat yra noras vienytis, esant faktiškai dvejybei; yra įsitraukimas, esant faktiškam svetimumui. Erotikoj, lygiai kaip ir estetikoj, ilgesio jausmas grindžiasi troškimu peršokti dvejybę, ją panaikinti. Tačiau skirtumas vis dėlto lieka aiškus: erotikoje vienijimosi troškimas vyksta ir kūniškai — *jusliniu* ir *psichiniu* atžvilgiais, kur *dvi skirtingos* svetimos būtybės stengiasi susilieti; estetiniame įspūdyje yra noras vienytis su *psichovitaliniais svetimo turinio momentais.*

Dabar bus suprantama, kodėl erotinis ir estetinis momentai, kad ir būdami priešingi, yra betgi psichiškai giminingi, kodėl kartais grožis būna erotiškai magùs, ir, antra vertus, kodėl ten, kur yra erotinės magos, gana lengvai svetimame kūne yra įžiūrimi ir psichovitaliniai grožio momentai, kodėl gražumo surandama net ten, kur jo nėra.

Tačiau priešingumas tarp erotiška ir estetiška padidėja, tarpeklis tarp juodviejų išauga, kai abejopame nusistatyme paisome ne gyvybinių vertybių panašumo ir įtampos tarp asmenybės ir daikto, bet kai nukreipiame dėmesį į tuos momentus, kurie abiem atvejais teikia mogio. Anie, erotiniai, potyriai remiasi grynu *jusliniu mogiu,* gi estetiniame turinio bei meninio suvokimo pergyvenime *palaimingumas* atsiranda iš švytavimo tarp asmenybės ir daikto, surandant juose teigiamuosius mūsų „aš" momentus.

18

Tiek tokio *ilgesio,* tiek ir *erotinio elemento įsipynimas* į estetinę sritį glūdi už autonominių meno gelmių poveikių, jie yra *užestetiniai* poveikiai, kurie tikruosius estetinius tik riboja ir apipina. Autonominis gelmių poveikis reiškiasi kitame plane. Jisai glūdi ypatingoje, *pergyvenamojoje* daikto *reikšmėje subjektui.* Štai, kas jungia tarsi taip skirtingus estetinius poveikius: daiktiniai momentai esti suvokiami visiškai *iš tolo,* nuo subjekto jie atitraukiami grynojoje *kontempliacijoje.* Bet tasai atitraukimas yra tik viena proceso pusė. Daiktiškumo suvokimas yra tik priemonė daiktiniams momentams taip *izoliuoti* ir taip *nutikrovinti,* kad jie grynuoju savo kokiu asmenybei įgautų pergyvenamosios reikšmės: tarp mano „aš" ir daikto įtampa, kurią visomis priemonėmis sukūrė kontempliacija, esti vėl panaikinama, kai daikto psichinė, *pergyvenamoji reikšmė* veikia svarumu, kuriuo daiktas užgula mano „aš".

Šiame priešingybiniame procese gali kartais kontempliacija, kartais pergyvenamoji reikšmė stipriau pasireikšti. Menas gali būti arba labiau *kontempliatyvus,* arba labiau mūsų *„aš"* jaudinąs; arba daugiau *apoloniškas,* arba *dioniziškas.* Negali pranykti nė katras iš tų momentų. Grynoji kontempliacija be *pergyvenamojo asmenybės dalyvavimo* yra pakeliui į pažinimą; grynai dioniziškas daikto poveikis, be kontempliacijos ir be nutikrovinimo, yra gyvenimo, *tikrovės* dalykas. Išminčius kontempliuoja ir pažįsta, bet daiktai prie jo neprisiliečia; gyvajam žmogui daiktai būties pagrindą jaudina; bet jis nekontempliuoja. Stabiškas šventasis ir tasai, kurį meilė apakino — abu toli nuo estetinio pergyvenimo. Estetiškumas yra sintezė ir todėl visados pasižymi nepastovia pusiausvyra.

19

Būtų galima rašyti estetinių teorijų *klaidų* istoriją, nurodinėjant, kaip tos teorijos estetiniams momentams vienam po kito visados priskirdavo nelygstamą reikšmę. Kartais tai būdavo *atskiros vertybės:* pamėgdžiojamosios vertybės *pamėgdžiojimo teorijoj,* euritminės — *formalizme,* psichovitalinės — *turinį iškeliančiojoj estetikoj.* Kartais tai buvo atskiri *tarpsniai* (fazės) proceso, kuriame meno veikalas prisiimamas į subjektą, ir į kuriuos vienašališkai nukrypdavo tam tikra teorija. Antai, norėta estetinės būties centrą rasti kontempliatyviame daikto suvokime, ir tokiu būdu estetinė žiūra tiek priartinta protiniam pažinimui, jog ji atrodė šiame pasinėrusi. *Metafizinėms*

estetikos linkmėms, nuo Platono iki Ed. v. Hartmano, menas, galop, reiškia pasaulio pagrindo suvokimą, gal būt, kitonišką, negu *metafizinis* suvokimas; bet vis dėlto tatai yra suvokimas. Dar *sąvokomis* stengėsi *apspręsti* estetinę žiūrą visas *Švietimo laikotarpis*. Kai kada pažinimo vaidmeniui mene teikta tiek daug reikšmės, jog vieninteliu meno uždaviniu laikyta pamokymas, ir kad dėl to pasakėčia bei alegorija atrodė esančios prakilniausios meno lytys.

Net ten, kur nebūdavo įklimpstama į tokį kraštutinį intelektualizmą, vistiek ši teorija meną laikydavo pažinimu ir tapo vienašališka; prieš ją, tiesa, iškyla kitos vienašališkos koncepcijos: pav., kartais ištisa estetinė teorija buvo sukurta, pasiremiant nebe pačia kontempliacija, bet meno objekto *nutikrovinimu*, remiantis kontempliacija.

Paties nutikrovinimo faktą tenka be išlygų pripažinti. Estetiniame nusistatyme objektas esti *iškeliamas* iš visų kasdienės buities susipynimų, *išlaisvinamas* nuo visų saitų, rišančių jį su pasaulio realumu. Estetinis nusistatymas yra ne tik „nesuinteresuotas" („nevalingumo" prasme), bet jisai ir izoliuoja visomis kryptimis. Atvejais toji izoliacija jau vien iš to atsiranda, kad įsivaizduojamasis objektas esti perkeliamas į *iš esmės kitonišką* realybę, negu jo aplinka. Kiekviename *imituojamajame* mene yra pabrėžiama tokia izoliacija ir sustiprinimas: bronzos ir akmens priemonėmis plastika atvaizduoja gyvą žmogų; drama, eilėraštis, apsakymėlis žodžiais sukuria *prasimanytą* pasaulį, kuriame vyksta jojo gyvenimas. Tačiau šio irrealaus meninio pasaulio sukūrimas yra tik stipriausioji tos nuolat veikiančios izoliacijos išraiška. Ir tenai, kur pats estetinis objektas lieka tikrovės sferoje, estetinis nusistatymas nutraukia jį nuo tos tikrovės: net estetinis stebėjimas gyvo žmogaus kūno, tikro peizažo gamtoje, ištraukia tuos daiktus, kaip estetinius, iš kasdienybės sijų. Jie peršoka į kitą realybės sferą, kurioje visa sunkybė ir visi su kitais daiktais saistę apkalai nukrinta, ir jie tampa *nutikrovinti*.

Jei mes paklaustume, kokie *motyvai* žmogų veda į meną ieškoti tenai estetinio nusistatymo, tai *troškimui nutikrovinti būtį* iš tikrųjų tektų pripažinti pirmaeilę reikšmę. Yra žmonių, kuriems gyvenimo slėgianti pilnatvė yra per žiauri, per apakinanti, per tikra. Vieną *išorinis* pasaulis per sunkiai užgula savo brutaliais faktais, kitam *jo paties* pergyvenimai yra per rėksmingi, per daug jie jį prialsina, prikamuoja. Abu bėga: arba nuo pasaulio, arba nuo savo paties „aš" į estetinį, meninį nutikrovinimą.

Dažnai neapmąstyta nuomonė, būtent, kad menininkas, savo pergyvenimus vaizduodamas, *išsilaisvinąs nuo jų*, nuo liūdesio dėl prarasto artimo žmogaus, nuo prigavusios meilės skausmų, nuo nelaimingos vaikystės įspūdžių, — ši nuomonė dažnai būna turiningesnė, negu apie ją manoma. Juk ji atskleidžia vieną iš meno kūrybos gilybių. Tiesa, nuo realiųjų pergyvenimų spaudimo psichologiškai išsilaisvinama per meną nevienaip. Pasitaiko, kad menininkas nuo savo pergyvenimų „atsipalaiduoja", kai jis, juos sumenindamas, dar kartą pergyvena. Arba: ne pats kūrimo procesas, bet nutikrovinimas menu yra paveikus momentas. Meniškai formuojami, pergyvenimai nustoja savo tikrovinio pobūdžio ir tuo pačiu bauginančiojo artumo. Pavyzdžiui, tokį vaidmenį kūrimo procesas vaidino Goethės gyvenime (Schilleriui buvo atvirkščiai). Jo dirglumas *vidaus pergyvenimų* slogumo atžvilgiu lygiai taip pat vertė jį bėgti į nutikrovintą meno atmosferą, kaip ir jo per didelis jautrumas *išorinio pasaulio* įkyrumo atžvilgiu vėlyvesniame amžiuje sukūrė, tarsi šarvus, — tą jo pastirusį, santūrų orumą.

Tarp momentų, traukiančių meninį nusistatymą prisiimti, pirmoje vietoje iš tiesų yra nutikrovinimas; bet jo reikšmė meniniam *pergyvenimui* yra antraeilė. Jis leidžia gryniau suvokti ir meno veikalo būties prasmingąjį turinį, jo ritminį formavimą, jo kokybę, jo psichovitalinius momentus. Kaip matome, nutikrovinimas yra nepamainomas, ir vis dėlto jis yra tik *vienas laipsnis* proceso visumoje — tik *vienas* tarpsnis; o yra ir kitas, jam tiesiai priešingas. Meniniame nusistatyme ir *nutikrovinama* ir *sutikrovinama*. Nutikrovinimas yra tik priemonė tikslui siekti. Daiktai esti nutikrovinami, kad jų *pergyvenimas* būtų realesnis, kad jie *įsitikrovintų*. Žmonių tarpe, greta tų, kurie nuo realiųjų pergyvenimų sunkumo ieško *išsivadavimo* mene, yra dar ir tokių, kurie iš savo kasdienio būvio tuštumo ir neturiningumo bėga į *pilnesnius* bei *gilesnius* meno pergyvenimus. Jie ne *tikrųjų* pergyvenimų ieško, bet psichiškai *paveikiųjų*.

Berods, gana dažnai meno irrealumas esti išnaudojamas ne *gilesniems*, bet stipriau *sujaudinantiems* pergyvenimams savyje sukelti: tai bus sensacijos, sentimentalus graudinimasis, žodžiu — *paviršutiniški pergyvenimai*. Filisteris, kuriam nuosavybė, ramybė bei korektiškumas yra viskas, meno irrealume gali susirasti pavojingų užsimojimų, meilės nuotykių, jaudinančių asocialaus pobūdžio pergyvenimų, nuo kurių *tikrovėje* jam plaukai pasišiauštų. Tačiau menas nutikrovina ne tokių paviršinių pergyvenimų labui; nutikrovinimas turi tarnauti

įtikrovinimui, *gelminių pergyvenimų* realizavimui. Niekados mes nesugebame pasaulio kokinio turinio taip tyrai pergyventi, niekados nei tai, kas atskira, nei esmė, nei didžiausia, nei mažiausia, nei makrokosmas, nei mikrokosmas neįgyja tokios *įsotintos pilnatvės*, nėra taip intensyviai pergyvenami, kaip tapybos, plastikos bei poezijos vaizduose. Taip didžiai pasaulį regėti, kaip mus klasiškasis menas moko, šiaipjau gyvenime mes niekuomet nepajėgtume; niekados negalėtume patys vieni įsisavinti kurio nors Goethės romano jausenos platumo. Niekuomet negalėtume likimo kosminės antinomijos reikšmės taip giliai suprasti, kaip mes ją suprantame tragedijoje; ir niekados kasdieniame gyvenime nepratrūksta tokios gelmės, kaip muzikoj.

Ir šitoks sutikrovinimas, lygiai kaip ir nutikrovinimas, buvo neteisingai aiškinamas ir paverčiamas nelygstamu dalyku.

Nevykusiai yra aiškinama tada, kai estetiškumo prasmės ieškoma tiktai pergyvenimų gaminime — jausmų arba šiaipjau potyrių — užuot ieškojus tos prasmės asmenybę sukrečiančioj reikšmėj. Apie tai jau buvo kalbėta.

Bet nevykusiai aiškinama ir tada, kai meno esminės reikšmės ieškoma *tik* būties *jaugaliojime* dioniziškais pergyvenimais, pasisvaiginime muzika, tragedijos sukrėtime. Meno dievybė apsireiškia ne tik giliųjų sujaudinimų žaibu ir griausmu, bet taip pat ir lengvu apoloniškosios rimties dvelkimu. Ne emocinis atsileidimas yra tikslas, bet tai, kad mūsų „aš" būtų pagautas ir perkeltas į kitą būties sferą.

Nėra nevykusiai, bet tik *perdaug vienašališkai* aiškinama, kai sakoma, jog meno esmė esanti *tik* ten, kur prie gelminės sferos prisiliečiama. Toks prisilietimas yra bendras su kitomis pergyvenimo lytimis — juk ir religinis pergyvenimas veržiasi į šią sferą, juk ir meilė su:ma asmenybės branduolį. Bet tos kitos lytys išaugo ne iš *kontempliacijos*. Kaip kad norėti estetiškumo esmę matyti vien *kontempliacijoj*, lygiai tiek pat vienašališka yra ir ją perkelti į tik *asmenybės gelmių sukrėtimą. Kokinė kontempliacija, surišta su tokiu sukrėtimu*, yra meninio nusistatymo esmė. Kadangi ji yra *kontempliacija*, tai tat leidžia jai nuveikti empirinį pasaulį ir empirinį „aš", o kadangi ji *prisiliečia prie gelminės sferos* — tatai duoda jai karščio ir gilumo. Kontempliacija yra sąlyga, būtent, tik priruošiamasis laipsnis — ji nutolina daiktus nuo „aš", kad jų kokio suvokimu iškeltų šį „aš" viršum jo paties, kad daiktų kokinį poveikį nuvarytų iki asmenybės pagrindo. Tapdamas *gelminiu, meninis* pergyvenimas atsistoja

greta *religinio santykio su Dievu bei likimu, su metafiziniu pažinimu, esminiu vieno žmogaus ryšiu su kitu, asmenybės atsidėjimu objektyvinėms vertybėms* — vadinasi, greta *keturių kitų didžiųjų gyvenimo linkmių,* kurių kiekviena savo būdu turi esminės reikšmės. Galima gyventi be tų penkių dalykų: būti miesčionim ir šeimos tėvu, ministru ir pramonės vadu — galima vadintis net menininku arba dvasininku, filosofu arba socialiu žmogumi, ar net mokslo vyru, iš tikrųjų ir nedalyvaujant tuose dalykuose. Bet ten, kur žmogaus žmogiškumas matuojamas, reikšmingi tik jie.

PAPRASTASIS GAMTOS PAMĖGDŽIOJIMAS, MANIERA, STILIUS

J. W. GOETHE

Rodos, gana pravers tiksliai išaiškinus, kuo mes laikome tuos, mūsų dažnai vartosimus, žodžius. Kad ir seniai jau jie paskleisti raštuose, kad ir atrodo esą teoriniuose veikaluose apspręsti, tačiau dažniausia kiekvienas jais savaip naudojasi ir nevienodai supranta jų turinį, destis, tiksliau ar paviršutiniškiau yra pagavęs jais reiškiamąją sąvoką.

Paprastasis gamtos pamėgdžiojimas

Jei aiškiai talentingas menininkas, akis ir rankas šiek tiek tepagudinęs pavyzdžiais, iš pat pradžios kibtų į gamtos daiktus ir kruopščiai, tiksliausiai jųjų lytis bei spalvas pamėgdžiotų, kiek įmanydamas stengdamasis niekur nuo gamtos nenutolti, o kiekvieną savo gaminamą paveikslą pradėtų ir baigtų į ją nusižiūrėdamas, — tai toks menininkas būtų tikrai brangintinas, nes jo vaizduosena galėtų būti nuostabiai *tikroviška;* jo darbai galėtų būti tikrai stiprūs ir turtingi.

Atydžiai į šias sąlygas atsižvelgus, nesunku pastebėti, jog gabus, bet riboto talentingumo menininkas galėtų tokiu būdu doroti magiùs, tačiau aprėžtus siužetus.

Reikia, kad tie daiktai būtų lengvai ir visados prieinami, patogiai matomi ir ramiai duotųsi vaizduojami. Tokį darbą dirbančio tapytojo būdas turi būti tylus, susikaupęs ir mokąs nedideliu mogiu tenkintis.

Vadinasi, tokia tapysena derėtų sąžiningiems, ribotų gabumų memenininkas ir tiktų *negyviesiems* arba *nekrutantiesiems siužetams.* Iš prigimties ši vaizduosena neužkerta kelio net dideliam tobulumui.

Maniera

Tačiau paprastai žmogui atrodo, kad tokia veiksena yra per atsargi ir nepakankama. Jis pamato, jog daugelis daiktų derinasi vieni su

kitais, ir kad tik išsižadant smulkmenų galima juos sutraukti į vieną paveikslą. Jam įgrysta piešti gamtos rašmenis, tarsi vien pakartojant; jis pats sau susiranda *vaizduoseną,* sau pats susikuria *kalbą* — leidžiančią savitu būdu išreikšti tai, ką jo siela pagavo, suteikti jo dažnai nupieštam daiktui ypatingą, būdingą lytį, nebeturint prieš akis originalo, neigi tiesiog jo visai gyvai neprisimenant.

Taip atsiranda būdas, kuriuo menininko dvasia betarpiškai reiškiasi ir žymisi. Ir kaip kad nuomonės apie moralinius objektus kitaip išsirikiuoja bei susiformuoja sieloje kiekvieno savarankiškai mąstančio, taip ir kiekvienas šios rūšies menininkas kitoniškai mato, pagauna ir atvaizduoja pasaulį: jo tapysena bus apdairesnė arba lakesnė, rimtesnė arba labiau paviršutiniška.

Matome, jog šitoks pamėgdžiojimo būdas labiausiai tinka tokiems siužetams, kurie sudaro erdvią visybę, apimančią daug smulkių, jai pajungtų daiktų. Norint gauti bendrą visybės įspūdį, pastarųjų tenka išsižadėti. Antai, taip reikia doroti *peizažą;* priešingai, menininkas apsilenktų su savo uždaviniu, stengdamasis skrupulingai suimti smulkmenas, užuot paisęs suvokti visybės vaizdą.

Stilius

Gamtą pamėgdžiodamas ir stengdamasis susikurti sau bendrą kalbą, *tiksliai ir giliai pačius objektus išstudijuodamas,* menas galop ima vis geriau ir geriau pažinti daiktų savybes ir jųjų *būseną,* išmoksta vienu žvilgsniu apimti gamtos pavidalų eilę ir gretinti įvairias būdingas lytis ir jas tinkamai vaizduoti, — tuomet atsiranda *stilius,* aukščiausias menui galimas pasiekti laipsnis, kuriame jam tinka lygintis su vertingiausiais žmogaus padarais.

Kaip kad *paprastasis pamėgdžiojimas* atsideda apsupančiųjų daiktų patraukiai rimčiai, o *maniera* pagauna reiškinį lengva, pajėgia jausena, taip *stilius* remiasi giliausiais pažinimo pamatais, daiktų esme, kiek mums ją leista pažinti matomosiose bei apčiuopiamosiose lytyse.

Išvadų iš to, kas aukščiau pasakyta, prirašytume ištisus tomus; šį tą apie tai randi jau ir knygose. Bet tikrąją šių sąvokų reikšmę galima išgauti tik iš gamtos ir iš meno veikalų. Prijungsim čia dar kelis paaiškinimus.

Lengva įžiūrėti, kad tie trys meno veikalams gaminti būdai, kuriuos čia vieną nuo kito atskyrėme, yra tarp savęs artimai gimininga ir kad vienas nejusčiomis pamažėl gali pereiti į kitą.

Lengvai pagaunamųjų daiktų pamėgdžiojimą (mes čia naudosimės gėlių ir vaisių pavyzdžiais) galima jau labai ištobulinti. Supran-

tama, jog tas, kurs vaizduoja rožes, veikiai pažins bei atrinks ir kokios yra gražiausios ir tyriausios iš tūkstančių vasaros jam išaugintųjų rožių. Vadinasi, menininkui nė nesusikūrus tam tikros bendros rožių gražumo sąvokos, čia jau iškyla *pasirinkimas.* Jis susiduria su apčiuopiamomis lytimis; visa priklauso nuo paviršiaus įvairiopumo ir nuo spalvos. Kailingų persikų, plonai padulkintų slyvų, plynų obuolių, žvilgančių vyšnių, skaisčiųjų rožių, įvairių gvazdikų, margų tulpių, — visų jų, gražiausiai suklestėjusių bei prinokusių, kada norėdamas jis turės po ranka tyliajame savo darbo kambary; jis pasirūpins, kad jie būtų tinkamai apšviesti; jo akys tarsi žaisdamos pripras prie žėrinčių spalvų darnumo; jam bus progos tuos pačius objektus kasmet iš naujo stebėti bei vaizduoti nesudėtingą jų sąrangą, ir tokiu būdu, nesinaudojant kankinančia atsaja (abstrakcija) pažinti bei suvokti šių daiktų savybes. Taip gimė nuostabieji Huysumo, Rachelės Ruysch veikalai; šie menininkai tarsi prašoko galimumo ribas. Aišku, jog toks menininkas tampa juo didesnis bei svaresnis, kai prie jo talentingumo prisideda išmokslinto botaniko žinios: kai jis iš pat šaknų pažįsta įvairių dalių įtaką augalo tarpimui bei augimui, jų paskirtį, jų sąveiką, kai aprėpia sekią lapų, žiedų, apsivaisinimo, vaisiaus bei naujo gemalo raidą ir į ją įsigilina. Tada jis ne tik parodys savo skonį, atrinkdamas tinkamus reiškinius, bet taip pat nustebins bei pamokys ir teisingai jų savybes atvaizduodamas. *Šia prasme* galėtum sakyti, jog jis susikūrė *stilių,* kaip kad, iš antros pusės, nesunku suprasti, kiek nedaug tokiam mokovui bereiktų pasistengti, iki jis prieitų *manierą* — jei jis, nepaisydamas visų smulkmenų, tebandytų lengvai išreikšti vien tai, kas įstabu, kas apakina.

Vadinasi, besitenkindamas tik paprastu pamėgdžiojimu, menininkas dirba lyg ir stiliaus prieangy. Juo kruopštesnis, rūpestingesnis, grynesnis jo darbas, juo ramiau jis pajunta tai, ką pamato, juo atsargiau jis tatai pamėgdžioja, juo labiau įpranta *galvoti,* lygindamas tai, kas panašu, o skirdamas tai, kas nepanašu, ir atskirus daiktus pajungdamas vienai sąvokai, — juo vertesnis jis taps peržengti pačios šventovės slenkstį.

Toliau, įsižiūrėję į *manierą,* matome, kad ji, paimta kilniausiąja ir gryniausiąja to žodžio reikšme, gali būti vidury tarp paprastojo pamėgdžiojimo ir stiliaus. Juo ji, besinaudodama lengvesniu savo metodu, labiau priartėja prie tiksliojo pamėgdžiojimo, o, antra vertus, juo labiau stengiasi pagauti ir suprantamai išreikšti tai, kas daiktuose būdinga, juo labiau ji abeja sujungia gryna, gyva, veiklia individualybe, — juo ji yra kilnesnė ir labiau gerbtina. Kai toks me-

nininkas nebepaiso gamtos ir į ją nebesigilina, tai jis kaskart vis labiau nutolsta nuo meno pamatų, jo maniera tampa vis tuštesnė ir nereikšmingesnė, — juo daugiau ji nukrypsta nuo paprastojo pamėgdžiojimo ir nuo stiliaus.

Nėra reikalo kartoti, kad mes *manierą* imame kilniąja ir teigiamąja prasme; atseit, menininkai, kurių darbai priklauso manieros sričiai, mumis nenusiskųs. Mums terūpėjo *stiliaus* žodžiui išsaugoti didžiausiąją pagarbą, kad turėtume kuo atžymėti aukščiausiąjį laipsnį, kurį menas kada nors pasiekė ir gali pasiekti. Jau vien tą laipsnį pažinti yra didelė palaima, o apie tai su išmaningais pakalbėti — taurus pasimėgimas, kuriam susirasti mes vėliau gausime vieną kitą progą.

STILIAUS MENAS

FR. NIETZSCHE

Vidaus patetinį įtempimą ženklais *išsakyti,* įskaitant ir tų ženklų tempą, — štai kiekvieno stiliaus esmė. Ir, kadangi mano vidaus būsenų įvairovė yra nepaprasta, tai manyje atsiranda daug stiliaus galimumų — tat aplamai įvairiopiausias stiliaus menas, kokį kada žmogus turėjo. *Geras* yra kiekvienas stilius, kurs tikrai išreiškia vidaus būseną, kurs vykusiai sugauna ženklus, jųjų tempą, *mostus* — visi periodo dėsniai yra mostų menas. Mano instinktas čia nesuklysta. *Savyje* geras stilius — viena kvailybė, grynas „idealizmas", lygiai kaip ir „grožis *savyje*", „gėris *savyje*", kaip „daiktas *savyje*"... Dar su išlyga, kad bus ausų — bus tokių, kurie šiam patosui yra pajėgūs ir jo verti, kad nestigs tokių, kuriems *reikia,* kad save išreikštum. Sakysim, mano Zaratustra kartais vis dar tokių ieško — ak! ir jam dar ilgai jų teks ieškoti! — reikia *vertam* būti jo klausytis... Ir iki čia neatsiras nė vieno, kurs supras čionai žarstomąjį *meną:* dar niekados niekas negalėjo daugiau žarstyti naujų, negirdėtų, tikrai tik tam sukurtų meno priemonių. Reikėjo įrodyti, kad tai buvo galima kaip tik vokiečių kalboje: aš pats iki to laiko būčiau griežčiausiai tai atmetęs. Prieš mane nežinota, ką galima nuveikti su vokiečių kalba, — ką aplamai su kalba galima nuveikti. Tik aš teatradau *didelio* ritmo, *didelių* periodų *stiliaus* meną, išreikšti vaiskios antžmogiškos aistros milžiniškiems pakilimams ir atslūgimams. Su ditirambu, koks yra paskutinysis iš *trečiojo* Zaratustros, pavadintas *Septyni Antspaudai,* aš nuskridau tūkstantį mylių už to, kas iki tol buvo poezija vadinama.

SEPTYNI ANTSPAUDAI

(Arba: Taip ir amen giesmė)

FR. NIETZSCHE

1

Jei aš esu žynys ir pilnas tos pranašingosios dvasios, kuri aukštu kalnagubriu tarp dviejų jūrų keliauja, —

tarp to, kas buvo ir kas bus, slenka kaip sunkus debesis, — priešinga tvankioms pakalnėms ir visam, kas pavargę ir negali nei mirti nei gyventi:

pasiruošęs žaibuoti iš tamsios krūtinės ir mesti išlaisvinantį šviesos spindulį, žaibais nėščias, sakyti, juoktis: taip! pranašingoms žaibo žiežirboms: —

— bet palaimintas yra toks nėščiasis. Ir iš tiesų, ilgai sunkia audra ant kalno kabos tasai, kuriam kartą skirta užžiebt ateities šviesą: —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

N e s m y l i u a š t a v e, o a m ž i n y b e!

2

Jei mano rūstybė duobes kada išrausė, ribų akmenis išvartė ir senąsias lentas sudužusias rito į stačias pakalnes;

Jei mano pašaipa kada supelėjusius žodžius išvaikė, ir aš atėjau kaip šluota vorams ir vėjas-valytojas seniems sutrūškusiems kapų rūsiams;

Jei aš kada džiaugdamasis sėdėjau, kur senieji dievai palaidoti guli, laimindamas pasaulį, jį mylėdamas greta senųjų pasaulio niekintojų paminklų: —

— nes ir bažnyčias ir Dievo kapus aš myliu, kai jau dangus giedria akimi pro jų išgriuvusias lubas šviečia; noriai sėdžiu it žolė ir raudona aguona ant sugriuvusių bažnyčių: —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

Nes myliu aš tave, o amžinybe!

3

Jei kada nors užgavo mane dvelksmas, einąs iš kūrybinio dvelksmo ir to dangiškojo būtinumo, kurie dar nenumatytus akimirksnius verčia šokti žvaigždžių šokį;

Jei aš kada juokiaus kūrybinio žaibo juoku, paskui kurį sekė ilgas, grūmojąs, bet klusnus veiksmo griausmas;

Jei aš kada prie žemės — dievų stalo — žaidžiau su jais kauliukais, kad net žemė drebėjo ir trūkėjo ir ugnies upės prasiveržė: —

— nes žemė yra dievų stalas, drebąs nuo naujų kūrybinių žodžių ir dievų mėčių: —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

Nes myliu aš tave, o amžinybe!

4

Jei aš kada pilnu atdūsiu gėriau iš to putojančio prieskonių ir mišinio ąsočio, kur visi daiktai yra gerai sumaišyti;

Jei kada mano ranka tolimiausia į artimiausia pylė, ir ugnį į dvasią, ir mogį į kančią, ir blogiausia į geriausia;

Jei aš pats esu grūdas tos išganingosios druskos, kur padaro, kad visi daiktai mišinio ąsotyje gerai maišosi: —

— nes yra druskos, jungiančios gera su piktu; net ir pikčiausia tinka paskaninti ir visų daugiausiai perpildyti: —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

Nes myliu aš tave, o amžinybe!

5

Jei man miela jūra ir visa, kas panašu į jūrą, ir jei dar mieliau, kai man rūstingai prieštaraujama;

Jei manyje yra tasai ieškąs mudrumas, kurs bures varo neatrasta linkui, jei manajam mudrume yra jūrininko mudrumo;

Jei kada mano džiaugsmo mostas šaukė: „dingo krantas — nūnai paskutinė grandinė nukrito —

— bekraštinumas aplink mane gaudžia, toli už jo spindi man erdvė ir laikas, gerai! tebus! senoji širdie!" —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

N e s m y l i u a š t a v e, o a m ž i n y b e!

6

Jei mano dorybė yra šokėjo dorybė, ir jei aš dažnai abiem kojom užšokau į paauksintai smaragdinį nudžiugimą;

Jei mano nelabumas yra besijuokiąs nelabumas, kurs laikosi tarp nukarusių rožių ir lelijų kerų:

— juoke, būtent, greta yra visa pikta, bet šventai ir laisvai ištarta jo paties palaimintumu: —

Ir jei tai yra mano A [alfa] ir O [omega], kad visa, kas sunku, taptų lengva, visas kūnas šokėju, visa dvasia paukščiu: ir iš tiesų, tai yra mano A ir O: —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

N e s m y l i u a š t a v e, o a m ž i n y b e!

7

Jei aš kada išskėčiau tylų dangų ties manim ir savo sparnais skridau į savo dangų;

Jei žaisdamas plaukiau į gilias šviesos tolumas ir mano laisvei atskrido paukštis Išmintis: —

— o paukštis Išmintis taip sako: „Štai, nėra viršaus nei apačios! Leiskis aplink, laukan, atgal, tu lengvasis! Giedok! nebekalbėk!

— „argi visokie žodžiai nėra sunkiesiems pramanyti? Argi lengvajam nemeluoja visi žodžiai? Giedok! nebekalbėk!" —

Tai kaip neturėčiau būt panūdęs amžinybės ir vestuvinio žiedų žiedo, — žiedo sugrįžimo?

Dar neradau moters, iš kurios norėčiau turėti vaikų, nebent tai būtų moteris, kur aš myliu: nes myliu aš tave, o amžinybe!

N e s m y l i u a š t a v e, o a m ž i n y b e!

APIE SKAITYMĄ IR RAŠYMĄ

FR. NIETZSCHE

Iš viso, kas parašyta, aš mėgstu tik tai, ką kitas savo krauju rašė. Krauju rašyk, ir tu pamatysi, kad kraujas yr dvasia.

Svetimą kraują suprasti nelengva: aš nekenčiu skaitančiųjų dykaduonių.

Kas skaitytoją jau pažįsta, tas jam jau nieko nebeduoda. Dar vienas šimtmetis skaitytojų[20]*, ir pati dvasia ims dvokti.*

Jei kam tenka mokytis skaityti, tai tat visam laikui sužaloja ne tik skaitymą, bet ir mąstymą.

Iš pradžių dvasia buvo Dievas, paskum ji tapo žmogumi, o dabar ji net stačiai minia virsta.

Kas krauju ir posakiais rašo, tas nori būti ne skaitomas, bet mokte išmokstamas.

Kalnyne trumpiausias kelias nuo viršūnės į viršūnę: bet tam reik turėti ilgas kojas. Posakiai tebūnie viršūnės, o tie, kuriems kalbi — dideli ir augaloti.

Oras skystas ir tyras, pavojus arti, o dvasia pilna linksmo nelabumo: taip jie prie vienas kito gerai tinka.

Aplink save noriu turėt aitvarus, nes esu drąsus. Drąsa, kuri išbaido šmėklas, pati sau susitveria aitvarus, — drąsa nori juoktis.

Aš jaučiu nebe išvien su jumis: štai, šis debesis, kurį aš matau po savim, tasai juodumas ir sunkumas, kuriuo aš juokiuos, — kaip tik jisai yra jūsų audros debesis.

Jūs dairotės aukštyn, trokšdami būt išaukštinami. O aš žvelgiu žemyn, nes esu išaukštintas.

Kuris iš jūsų gali vienkart juoktis ir būt išaukštintas?

Kopiantysis į aukščiausius kalnus juokiasi iš visų liūdnųjų žaismų ir liūdnųjų rimtumų.

Drąsa, nepaisymas, pajuoka, smurtas — štai, ko iš mūsų nori išmintis: jinai yra moteris ir visados myli tiktai karį.

Jūs sakote man: „gyvatą sunku kęsti". Bet kam tada jums jūsų išdidumas rytą ir atsidavimas vakare?

Gyvatą sunku kęsti. Bet taip trapiai to nesakoma! Visi mes aliai vieną esame puikūs naštonešiai asilai ir asilės.

Ką turime bendra su rožės pumpuru, kurs dreba ant jo kūnelio kybant rasos lašui?

Teisinga: mes mylime gyvatą — ne dėl to, kad gyventi, bet kad mylėti pripratę esame.

Meilėj visados yra kiek pamišimo. Bet pamišime visuomet yra kiek ir proto.

O ir man, kurs geras esu gyvatai, drugeliai bei muilo burbulai ir tie, kas iš žmonių į juos panašūs, atrodo daugiausiai išmaną apie laimę.

Matyti tas lengvutes, paikas, grakščias, judrias sieleles plezdenantis, — štai kas gundo Zaratustrą ašaroti ir dainuoti.

Aš tikėčiau tiktai tokį Dievą, kurs mokėtų šokti.

O kai aš pamačiau savo velnią — jisai buvo rimtas, įsirausęs, gilus, iškilmingas: tai sunkybės dvasia, — dėl jos puola visi daiktai.

Ne rūstybe, bet juoku užmušinėjama. Palauk, nudėkime sunkybės dvasią!

Aš išmokau vaikščioti: nuo to laiko verčiu save bėgioti. Išmokau skrajoti: nuo to laiko nebereikia man, kad kas stumtelėtų, idant pasijudinčiau iš vietos.

Dabar aš lengvas, dabar aš skrendu — dabar regiu save po savim, dabar koksai dievas šoka manimi.

Taip tarė Zaratustra.

ŠOKIO DAINA

FR. NIETZSCHE

Kartą vakare Zaratustra ėjo su savo mókytiniais per mišką; dairydamasis šulinio, štai jis atsirado žalioje pievoje, apsuptoje tylių medžių ir krūmų: čionai susikibusios šoko mergaitės. Pažinusios Zaratustrą, jos tuojau liovėsi šokusios; bet, maloniai pažvelgęs, Zaratustra priėjo prie šulinio.

Nemeskite šokusios, mielosios mergaitės! Ne piktažvelgis žaidimo gadintojas atėjo pas jus, ne mergaičių priešas.

Esu Dievo užtarėjas prieš velnią: šis gi yra sunkybės dvasia. Kaip galėčiau, jūs lengvutės, paneigti jūsų dieviškuosius šokius? Arba mergaičių kojas su gražiais kauliukais?

Be abejonės, aš esu miškas ir naktis, pilna tamsių medžių: tačiau, kas nesibaido mano tamsos, tasai po mano kupresais randa ir nukarusių rožių.

O ir mažąjį dievą[21] *jis randa, kurs mergaitėms mieliausias: tasai prie šulinio guli, tylus, užmerktomis akimis.*

Iš tiesų, įmigo jis man giedrią dieną, dienos vagis! Gal per daug prisivaikė drugių?

Nepykite ant manęs, gražiosios šokėjos, jei aš mažutį dievą kiek pabausiu. Jis gi rėks ir verks, — bet jis tam yra, kad iš jo verkiančio juoktųsi.

Tegul ašarotomis akimis jis jus paprašo šokio, o jo šokiui aš pats dainuosiu dainą:

Šokio ir pajuokos dainą sunkybės dvasiai, savo įžymiausiajam, galingiausiajam velniui, apie kurį sakoma, kad tai „pasaulio viešpats". —

O štai daina, kurią Zaratustra užtraukė, kai Kupidonas ir mergaitės susikibę šoko:

Tavo akysna žvelgiau kadaise, o Gyvata! Ir į bedugnę tariausi grimstąs.

Bet aukso meškere tu ištraukei mane; pašaipiai juokeis, kai bedugniška tave vadinau.

„Taip šneka visos žuvys, — sakei tu: — ko jos nepasiekia, yr nepasiekiama.

Bet kintanti tik esu, neįvaldoma ir visur — moteris, ir ne doringoji.

Nors aš jums, vyrams, „gilioji" esu arba „ištikimoji", „amžinoji" ir „slėpiningoji".

Tačiau jūs, vyrai, visuomet mus iškaišote savomis dorybėmis — ak, jūs doringieji!"

Taip ji juokėsi, neįtikimoji; bet niekados aš netikiu ja ir jos juoku, kai ji piktai apie save kalba.

O kai mudu vienu du su savo neįvaldomąja Išminčia kalbėjova, ji man rūsčiai tarė: „Tu nori, geidi, myli — tiktai todėl tu giri Gyvatą!"

Ko tik piktai neatsakiau ir neištariau rūstingajai tiesos, o pikčiau nė neatsakysi, kaip kad savo Išminčiai „tiesą pasakysi".

Va, šitaip yra tarp mūsų trijų[22]*. Iš esmės aš myliu tik Gyvatą — ir, iš tiesų, labiausiai tada, kai jos neapkenčiu.*

Bet kad aš geras esu Išminčiai, ir dažnai per geras, nuo to priklauso, kad ji taip dažnai man primena Gyvatę.

Ji turi jos akis, jos juoką ir net jos auksinę meškerę: ką veiksi, kad abi taip panašios!

O kai sykį mane Gyvata paklausė: Kas gi tokia toji Išmintis? — tuomet aš karštai atsakiau: „Ak, taip, Išmintis.

„Esi jos ištroškęs, bet neprisisotini, žvelgi pro šydus, griebi pro tinklus.

„Ar ji graži? — Ką aš žinau. Tačiau netgi seniausieji karpiai ja prisiviliojami.

„Atmaininga ji ir neklaužada; dažnai mačiau ją kramtančią lūpą ir priešplaukiui braukiančią šukas.

„Gal būt, pikta ji ir sukta ir iš viso mergiotė; bet kai ji apie save blogai kalba — kaip tik tada daugiausiai suvedžioja".

Kai tat Gyvatai pasakiau, ji nelabiškai nusijuokė ir užmerkė akis. „O apie ką gi tu kalbi? — klausė ji: — žinia, apie mane?

„O jei ir tavo būt tiesa, — kaip tu gali man tai į akis sakyti! Bet pagaliau kalbėk gi apie savo Išmintį"!

Ak, ir dabar vėl tu atsimerkei, o miela Gyvata! Ir į bedugniška ėmiau iš nauja, rodos, grimsti. —

Taip dainavo Zaratustra. Bet, dienai pasibaigus ir mergaitėms nuėjus, jisai nuliūdo.

„Saulė seniai jau nusėdo", — galop puratarė jis; — „pieva surasojo, nuo miškų atslinko vėsuma.

„Nepažįstamybė supa mane ir susimąsčius žvelgia. Kas! Gyvas tu dar, Zaratustra?

„Kodėl? Kam? Kuo? Kurlink? Kame? Kaip? Ar nėr kvailybė dar gyventi?

„Ak, mano draugai, tai vakaras, kurs manyje šitaip klausia. Atleiskite man už mano liūdnumą!

„Subrėško. Atleiskite man, kad subrėško!"

Taip tarė Zaratustra.

DVEJOPAS STILIAUS PAMATAS

H. WÖLFFLINAS

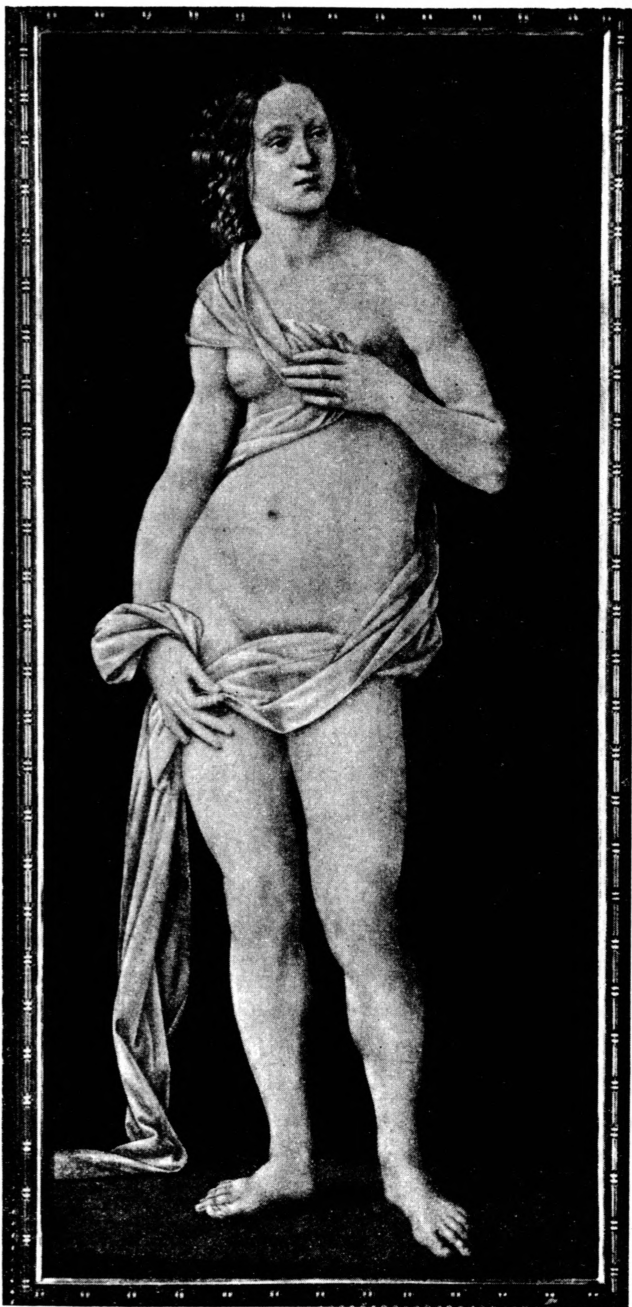
Liudvikas Richteris savo atsiminimuose pasakoja, kaip jis kartą Tivolyje, jaunas būdamas, su trimis savo draugais nusprendė nutapyti gamtovaizdį; tuo pat metu visi tvirtai pasiryžo nė per plauką nenukrypti nuo gamtos. Ir, nors pavyzdys buvo tas pats ir kiekvienas kaip įmanydamas laikėsi to, ką jo akys matė, tačiau išėjo keturi visai skirtingi paveikslai, tarp savęs tiek nepanašūs, kiek ir keturių tapytojų asmenybės. Pranešėjas iš to padarė išvadą, jog nesą objektyvaus regėjimo, jog forma ir spalva visuomet esančios skirtingai suvokiamos — destis temperamentas.

Šis pastebėjimas meno istoriko nė kiek nestebina. Seniai skaitomasi su tuo, kad kiekvienas tapytojas tapąs „savo krauju". Bet koks atskirų kūrėjų ir jųjų „rankos" skyrimas galų gale remiasi tuo, jog pripažįstama tokie individualios dorosenos tipai. Vienodo skonio [menininkų] linija vienur labiau pasižymės kampuotumu, kitur apvalainumu, vienur jausi, kad ji labiau trūkčiodama ir pamažėl juda, kitur daugiau srauniai ir staigiai; *mums* anie keturi Tivolio peizažai atrodys gerokai vienodi, būtent, nazareniški[23]. O kai proporcijas vienas kreipia labiau į laibumą, kitas į plotį, tai tuo būdu vaizduojamasis kūnas vienam, gal būt, išeina pilnas ir sultingas, kitas gi tuos pačius prasikišimus ir įdubimus daug suglausčiau ir santūriau mato. Taip pat yra su šviesa ir spalva. Stropiausias ketinimas tiksliai stebėti negali sukliudyti spalvai būti kartais šilčiau suvoktai, kartais šalčiau, šešėliui žymėtis kartais minkštumu, kartais kietumu, šviesos slinkimui — kartais selinimu, kartais gyvumu ir šokinėjimu.

Kur nesinaudojama tuo pačiu gamtos pavyzdžiu, ten tie *individualūs stiliai,* žinoma, dar aiškiau išsiskiria. Botticelli ir Lorenzo di Credi yra to paties kamieno ir vieno meto menininkai — abu vėlyvesniojo quattrocento florentiečiai. Bet kai moters kūną piešia Botticelli, tai jis [tasai kūnas], — pagal ūgį ir tai, kaip suvokiamos jo formos — yra kažkas, kas būdinga tik jam [Botticelli] ir kas nuo Lorenzo moters vaizdavimo tiek pat esmingai ir nesumaišomai skiriasi, kiek ąžuolas



SANDRO BOTTICELLI: Venera. (Fragmentas).



LORENZO di CREDI: Venera.

nuo liepos. Iš to, kaip umariai Botticelli vedžioja linijas, kiekviena forma įgauna ypatingą polėkį ir aktingumą; atsargiai modeliuojančiam Lorenzo reginys išsibaigia vien tik rimstančio pavidalo įspūdžiu. Niekas geriau nepamokys, kaip vienur ir antrur sulenktos rankos palyginimas. Aštri alkūnė, trauksmingas rėžis rankos tarp alkūnės ir riešo ir paskum spinduliškas pirštų praskėtimas ant krūtinės, kiekviena linija pilna energijos, — štai kas yra Botticelli; gi Credi daro glebnesnį įspūdį. Kad ir labai įtikinamai modeliuota, tatai reiškia, kad ir kaip įgalinta iškelti figūros tūrį, jo forma vis dėlto neturi tiek pastumiamosios jėgos, kiek jos matyti Botticelli apybraižoj. Tai temperamentų skirtumas. O šis skirtumas vienodai pasirodo lyginant tiek visybes, tiek dalis. Jau vien iš to, kaip piešiama nosies šnervė, būtų galima pažinti stiliaus esminį pobūdį.

Credi turi prieš akis tam tikrą pozuojantį asmenį, ko nedaro Botticelli. Vis dėlto, nesunku pastebėti, kaip abiejų formos suvokimas yra susijęs su tam tikru gražaus pavidalo ir gražaus judesio vaidiniu. Ir jei Botticelli, išvesdamas aukštyn laibą figūrą, visiškai atsideda savo forminiam idealui, tai galima matyti, kad modelio specifinė išvaizda nesukliudė nė Credi figūros stovėjimo būdu ir formų proporcija išdėti *savąją* prigimtį.

Ypač gausiai formų psichologas laimi iš to amžiaus stilizuoto raukšlių susiklostymo. Palyginti, nedideliu elementų skaičiumi čia buvo pagaminta begalinė įvairybė labai skirtingos ir individualios išraiškos. Šimtai tapytojų yra vaizdavę, kaip [iš drabužio] susidaro sėdinčios Marijos skreitas (sterblė). Ir visuomet būdavo surandama forma, už kurios slypi visas žmogus. Tačiau ir olandų kabinetiniuose 17-ojo amžiaus tapybinio stiliaus paveiksluose — ne tik didelėse italų renesanso meno linijose — draperija tebeturi tą pačią psichologinę reikšmę.

Terborchas, kiek žinoma, itin noriai ir gerai tapė atlasą. Pamanysi, jog kilni medžiaga nė negalėtų kitaip atrodyti, kaip ji čia parodyta. O tačiau tai tik tapytojo kilnumas, kurs jojo formomis į mus kalba, ir jau Metsu šį raukšlių susidarymą visai kitaip regėjo: jis labiau pajautė audeklo svarumą ir tai, kaip jis sunkiai svyra ir sunkiai klostosi; jo briauna mažiau švelni; atskirai raukšlės kreivajai stinga elegantiškumo, o raukšlių eilei — malonaus tingumo; gyvumas yra dingęs. Tatai vis dar atlasas ir dailiai nutapytas; bet su Terborchu lyginama, Metsu medžiaga daro beveik duslų įspūdį.



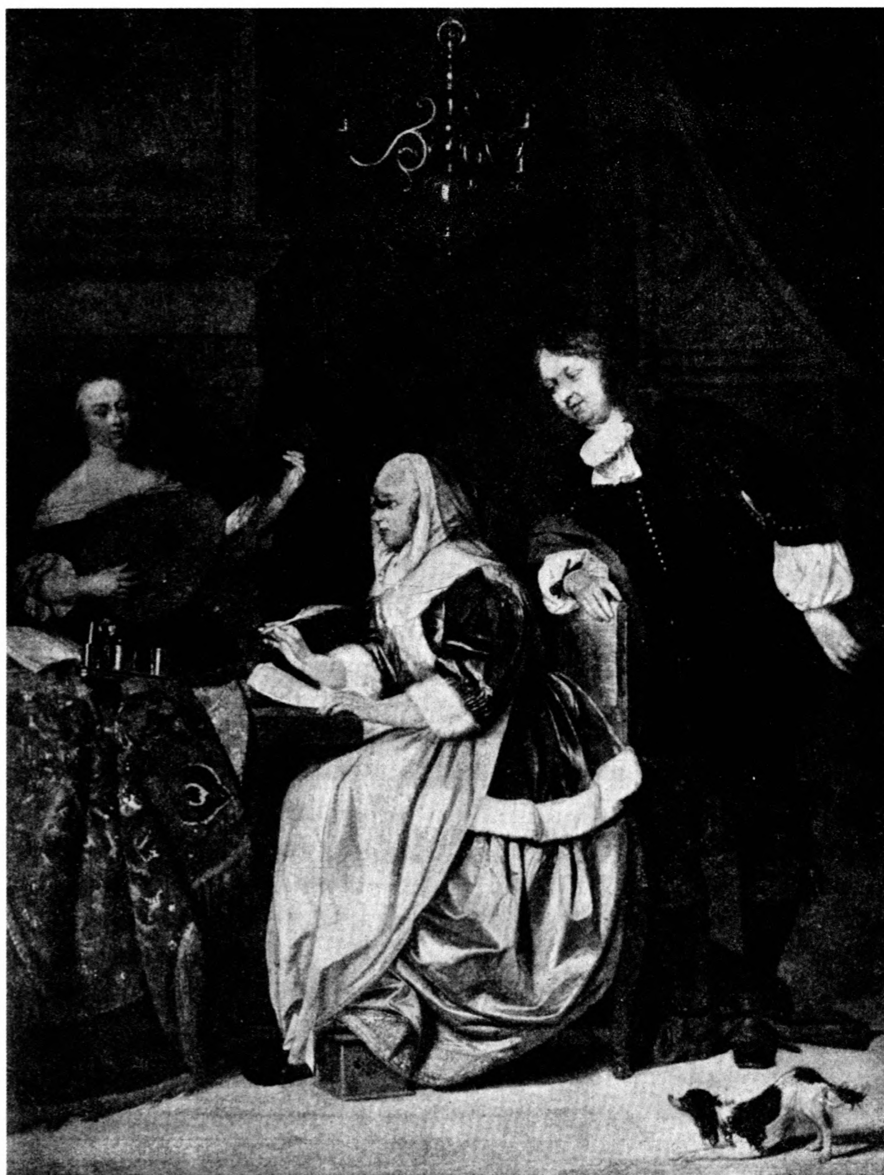
GER. TERBORCHAS: Naminis koncertas.

Mūsų paveiksluose tas skirtumas nekyla iš atsitiktinės užgaidos. Jis pasikartoja ir yra toks tipingas, kad, leisdamasis giliau į figūros ir figūrų sutvarkymo analizę, galėsi su tomis pačiomis sąvokomis ir toliau varytis. Nuoga anos grojančios Terborcho moteriškės ranka — koks švelnus jos išlenkimas ir judesys! Ir kaip daug sunkiau veikia Metsu forma — ne todėl, kad ji blogiau būtų nupiešta, bet todėl, kad ji kitaip yra pajausta. Tenai grupė palaidžiau sutvarkyta: figūros gauna daug erdvės. Metsu visa masyviau suspaudžia (sugrūdžia). Tokį kaupinį, kaip susmauktą storą kilimą, apkrautą rašomomis priemonėmis, vargu ar rastum Terborcho kūryboj.

Ir taip galima toliau eiti. O jei mūsų klišėje nebegalima atsekti Terborcho kabančio tapybinių tonų lengvumo, tai vistiek visybės formų ritmas prabyla aiškia kalba. Ir nėra reikalo atskirai įtikinėti, kad būdas. kuriuo [čia] tarp dalių palaikoma įtampa, yra pripažintas menu, vidujiškai gimininga raukšlių vaizdavimui.

Ta pati problema kartojasi ir peizažininkų medžių vaizduosenoj: šaka, šakos fragmentas — ir jau galima pasakyti, ar [čionai] Hobbemos ar Ruysdaelio yra darbas; [tatai matyti] ne iš atskirų išorinių „manieros" žymių, bet [iš to], kad visa, kas formos pajautimui esminga, glūdi jau mažiausioj dalelytėj. Hobbemos medžiai, nors jis ir tas pačias, kaip Ruysdaelis, jų rūšis tapo, visada daro lengvesnį įspūdį: jų apybraiža yra palaidesnė ir kyšo šviesesnėje erdvėje. Rimtesnė Ruysdaelio dorosena linijos brūkį slogiai apsunkina. Jis mėgsta lėtą silueto kilimą ir kritimą; glaudžiau laiko krūvoj lapijos mases. Ir labai yra būdinga, kaip jis savo paveiksluose atskiroms lytims neleidžia vienai nuo kitos atitrūkti, bet tampriai jas supina. Laisvas [medžio] liemuo retai danguje teišsibrėžia. Dažnu atveju [aukštai pakeltas] horizontas iš užpakalio kerta [medį ar kokį kitą objektą], neryškiai susiliečia medis su kalno kontūru; visa tai daro sunkų įspūdį. Hobbema, atvirkščiai, mėgsta grakščiai pasišokėjančią liniją, nušviestą masę, padalintą žemės paviršių, meilias iškarpas ir spindžius: kiekviena dalis yra vaizdelis vaizde.

Norėdamas apibūdinti individualaus stiliaus tipus, turi, kaskart labiau tokiu būdu besimiklindamas, stengtis aikštėn iškelti dalių ir visybės sąsają — ne tik atsižvelgdamas į tai, kaip piešiama forma, bet ir į tai, kaip vaizduojama šviesa ir derinamos spalvos. Imsi numanyti, kaip tam tikras formų suvokimas būtinai jungiasi su tam tikru spalvotumu ir palengva pradėsi suprasti, jog ištisas asmeninių stiliaus



G. METSU: Muzikos valandėlė.

žymių kompleksas yra tam tikro temperamento išraiška. Aprašomajai meno istorijai čia lieka dar daug kas nuveikti.

Betgi meno raidos procesas nesuskyla vien į atskirus taškus: individai telkiasi į didesnes grupes. Savo tarpe skirtingi, Botticelli ir Lorenzo di Credi, yra tačiau panašūs kaip florentiečiai, lyginant [juos] su kiekvienu venecijiečiu; o Hobbema ir Ruysdaelis — kad ir kaip juodu vienas nuo antro skirtųsi, — bematant taps bendralyčiai, lig tik juodu, olandus, sugretinsi su flamandu, pavyzdžiui, Rubensu. Tatai reiškia: greta asmeninio stiliaus yra [dar] *mokyklos, krašto, rasės stilius.*

Tegu olandų tapyseną paryškina flamandų meno priešingybė. Slesnas pievų peizažas Antverpeno apylinkėse iš esmės neatrodo kitoks, negu olandų ganyklos, kurioms čionykščiai tapytojai yra suteikę ramiausių platybių išraišką. Tačiau, kai šiuos motyvus doroja Rubensas, tai objektas įgyja visai kitokią išvaizdą: žemės paviršius susirango plačiomis vilnimis, medžių liemens aistringai išsivyturiuoja aukštyn, o jųjų lapuotos viršūnės susiplaka į tokias ištisines mases, kad, šalia to padėti, Ruysdaelis ir Hobbema dabar atrodo vienodai labai miklūs siluetininkai. Olandiškas subtilumas greta flamandiško masyvumo. Palyginus su energingai judančiu Rubenso piešiniu, bet kokia olandų forma bus rami — vistiek, ar matysi kalvos įšonį, ar savitai susirietusį gėlės lapelį. Jokiame olandų medžio liemenyje nerasi patetiško flamandų judesio. Net galingi Ruysdaelio ąžuolai, lyginami su Rubenso medžiais, yra smulkiai išnarstyti. Rubensas aukštai pakelia horizontą ir teikia jam sunkumo, apkraudamas daugeliu medžiagos. Olandų dangaus ir žemės santykis — iš pat pagrindų kitoks: horizontas žemai, ir atsitinka, jog keturi paveikslo penktadaliai paskiriami orynui.

Šie pastebėjimai, aišku, vertingi taps tik tada, kai juos galėsi apibendrinti. Reikia olandų peizažo dailumą palyginti su giminingais reiškiniais ir susekti net tektoniką. Plytų sugrindimas mūre arba vytelės krepšio išpynime Olandijoj pajausta tiek pat ypatingai, kiek ir medžių lapija. Būdinga yra, jog ne tik dailybių tapytojas Dovas, bet ir pasakotojas, kaip, va, Jonas Steenas, pačioj išdykiausioj scenoj suranda laiko krepšio pynimui valyvai nupiešti. O baltai išbrūkiuotas linijų tinklas mūro plytų surišimuose, dailiai sugrįstų gatvės akmenų konfigūracija, — visais tais iš mažų dalelių sudėstytais raštais architektūriniai tapytojai ypatingai maginosi. Bet apie tikrąją Olandijos architektūrą galėtum pasakyti, jog akmuo rodosi įgavęs savitą, specifišką lengvumą. Tipingame pastate, kaip Amsterdamo rotušėj, vengiama viso,



HOBBEMA: Peizažas su malūnu.



J. RUYSDAELIS: Miško bala.

kas, flamandų menininkų akyse, stambios akmenų masės deriniui galėtų užkrauti svorį.

Visur čia susiduri su tautinės jausenos pradais, kur forminis skonis betarpiškai susitinka su dvasiškai doroviniais momentais. Meno istorijos dar tebelaukia dėkingi uždaviniai, lig tik ji apsiims spręsti šį tautų forminės psichologijos klausimą. Visa yra susiję. Tylios situacijos, kuriose, olandų paveiksluose, pasirodo figūros, yra ir architektūrinio pasaulio reiškinių pamatas. Bet įtraukus Rembrandtą ir jojo jautrumą šviesos gyvybei, kuri, nesugaunama jokio tvirto pavidalo, neribotose erdvybėse slėpiningai juda, būtų lengva susigundyti [šiuos] samprotavimus išplėsti į germaniškos ir romaniškos vaizduosenų priešingumo analizę aplamai.

Tačiau problema ima šakotis. Jei 17-ame amžiuje olandų ir flamandų prigimtys labai aiškiai skiriasi, tai vis dėlto vieno atskiro meno periodo be niekur nieko negalima apibendrinti, apibūdinant juo tautinį tipą. Skirtingi laikai duoda skirtingą meną; laiko charakteris persikerta su tautos charakteriu. Prieš jį pavadindamas tautiniu stiliumi specifine prasme, turi nustatyti, kieka nekintamų bruožų stilius pasižymi. Kad ir kiek Rubensas savo peizažuose valdo amžiaus skonį, kad ir kažin kiek jėgų linksta į jo polių — vis tiek negalima sutikti, kad jis tokiu pat saiku yra išreiškęs „pastovų" tautos charakterį, kaip ir jo dienų olandų menas. Laikotarpio žymė jo kūryboj yra stipresnė [,negu tautinė žymė]. Ypatinga kultūrinė srovė, romaniško baroko jausena stipriai apsprendžia jo stilių. Ir taip jis mus akstina daugiau, negu „laikui abejingieji" („zeitlosen„) olandai, įsivaizduoti tai, kas vadintina *laikotarpio stiliumi.*

Geriausiai gali tatai įsivaizduoti Italijoj, nes čionai [meno] raida vyko nepriklausomai nuo pašalinių įtakų, ir tarp visų pakitimų labai puikiai gali pažinti rikiuojamąsias italų charakterio savybes. Stiliaus kitėjimas [, pereinant] iš renesanso į baroką, yra tikrai klasinis pavyzdys, kaip nauja laiko dvasia sau palenkia naują formą.

Čia mes einame daugelio [tyrinėtojų] pramintu keliu. Meno istorijai nėra nieko parankiau, kaip stiliaus ir kultūros epochas sugretinti. Grynojo renesanso kolonos ir arkos tiek pat aiškiai prabyla apie laiko dvasią, kiek ir Rafaelio figūros. Ir baroko architektūra nemažiau įsakmiai leidžia spręsti apie idealų kitimą, kaip ir plačiai išsiliejančių Guido Reni mostų palyginimas su Sikstiniškės madonos tauriu orumu ir didybe.

Tebūnie man šį kartą leista pasilikti vien tik architektūros plotmėje. Vyriausioji italų renesanso sąvoka yra tobulos proporcijos są-



P. P. RUBENSAS: Peizažas su galvijais.

voka. Kaip ir figūrose, taip ir statyboj šis metas bando sukurti savyje rimstančios tobulybės vaizdą. Kiekviena lytis išvedama į išbaigtą ir savarankišką visybę. Sąnariai laisvi. Dalys visai savarankiškai gyvena. Kolona, plokštumos iškarpa sienoj, atskirõs erdvės dalies, kaip ir jos visybės tūris, [taip pat] viso sandaro masės, — štai tie pavidalai, apreiškią žmogui pasaulį, kuriam užtenka savęs ir kuris prašoksta žmogišką saiką, bet vaizduotei vis dar tebėra prieinamas. Su nepaprastu pasitenkinimu patiri šį meną, kaip išaukštintos, laisvos gyvatos vaizdą, gyvatos, kurioje tau yra leista dalyvauti.

Barokas naudojasi ta pačia formų sistema. Bet jis nebeduoda to, kas tobula ir atbaigta, bet teikia tai, kas juda ir tampa; [jame rasi] ne tai, kas apribota ir aprėpiama, bet tai, kas neribota ir milžiniška. Yra dingęs gražaus proporcingumo idealas; domimasi ne būtimi, bet vyksmu [tapsmu]. Masės — tos neryškiai suskaidytos masės — pasirodo judėdamos. Architektūra paliauja buvusi menu, iškeliančiu susinarstymą — kuo ji aukščiausiame laipsnyje buvo renesanso metu. Jei anksčiau pastatas buvo pasiekęs įspūdingiausią išnarstymo laispnį, tai dabar jojo dalys suspaudžiamos taip, kad nustoja tikro savarankiškumo.

Žinoma, ši analizė nėra išsami. Bet jos gali pakakti, stengiantis parodyti, kokiu būdu stiliai esti laiko išraiška. Ryškiai naujas yra [tasai] gyvenimo idealas, kurs prabyla iš italų barokinio meno. Ir jei mes architektūrą padėjome pirmoje vietoje, — nes joje įspūdingiausiai įkūnytas šis idealas, — tai [lieka tik pridurti, jog] to pat meto tapytojai bei skulptoriai savąja kalba [lygiai] tą pat pasako. Ir kas psichinius stiliaus kitimo pamatus nori išversti į sąvokas, tas, galimas daiktas, čionai greičiau išgirs lemiamą žodį, negu iš architektorių. Pakito individo santykis su pasauliu. Atsivėrė nauja pajautų sritis. Siela veržiasi pasinerti prakilnume to, kas savo begalybe ir antžmogiška didybe yra kilnu. „Jautulys ir judesys bet kokia kaina", — tokia trumpiausia formule šį meną apibūdina vadovas (čičeronė).

Trejetu pavyzdžių bendrais bruožais nusakydami individualų, tautinį ir laikotarpio stilius, mes pavaizdavome tikslus tokios meno istorijos, kuri stiliuje, visų pirma, mato laikotarpio ir tautos nusiteikimo, lygiai kaip ir asmens temperamento išraišką. Aišku, kad tatai neliečia kūrybos meninės vertės: juk vien temperamentu nesukursi meno veikalo; betgi jis yra tai, kas vadintina medžiagine stilių dalimi ta plačiąja prasme, kuri apima ir ypatingą grožybės idealą (atskiros dalies ir visybės). Šios rūšies meno istorijos darbai dar toli tebėra nuo



LORENZO BERNINI: Apollonas ir Dafnė.

tobulumo, kurį jie galėtų pasiekti. Tačiau uždavinys yra patraukus ir dėkingas.

Beje, menininkus nelengva sudominti istoriniais stiliaus klausimais. Į veikalą jie žiūri vien iš kokinės pusės: ar jis geras? ar savyje išbaigtas? ar gamta įsakmiai ir aiškiai atvaizduota? Visa kita [jiems] yra daugiau ar mažiau abejinga. Galima pasiskaityti, ką Hansas von Marées apie save sako: jis kaskart vis daugiau besimokąs nekreipti dėmesio į mokyklas ir asmenybes — idant tik iš akių nepaleistų to, kaip sprendžiamas meninis uždavinys, kurs pačioje esmėje esąs tas pats Michelangelo ir Bartolomėjui van der Helstui. Meno istorikai, kurie, priešingai, pradeda nuo reiškinių skirtingumo, visuomet būdavo menininkų išjuokiami: pašalinį dalyką jie padarą svarbiausiuoju; jie [istorikai], laikydami meną vien išraiška, esą įsikibę kaip tik į tai, kas žmoguje nemeniška. Galima esą analizuoti menininko temperamentą, bet tatai neišaiškiną, kaip sukuriamas veikalas. O iškeldami visus Rafaelio ir Rembrandto skirtingumus, mes tik su vyriausiąja problema apsilenkią, nes svarbu esą ne parodyti, kuo juodu skiriasi, bet — kaip juodu skirtingais keliais tą pat sukūrė, būtent, didį meną.

Vargu čia reikės stotis meno istorikų pusėje ir ginti jųjų darbą abejojančios publikos akyse. Kiek natūralus yra menininko požiūris, iškeliąs į pirmąjį planą bendrą dėsningumą, tiek pat nedera stebinčiam istorikui priekaištauti, kad [jo] domimasi įvairiopumu formų, kuriomis reiškiasi menas. Ir nereikia laikyti dėmesio nevertu uždaviniu surasti sąlygas, kurios iš medžiagos pusės — vis vien, ar tai vadinsim temperamentu, ar laiko dvasia arba rasės charakteriu — formuoja individų, epochų bei tautų stilių.

Tačiau kokio ir išraiškos analizė visos tikrenybės dar neišbaigia. Čia prisideda [dar] trečias dalykas — ir tuo mes prieiname šių tyrinėjimų lemiamąją vietą: — pačią vaizduoseną. Kiekvienas menininkas atsiduria į tam tikras „optines" galimybes, kurios jį apriboja. Ne visa visais laikais yra galima. Pats regėjimas turi savo istoriją. Pagrindinis meno istorijos uždavinys turėtų būti — atskleisti tuos „optinius sluoksnius".

Pabandykime paryškinti tai pavyzdžiais.

Vargu ar atsiras du menininku, kuriuodu, kad ir būdami amžininkai, savo temperamentu būtų vienas į antrą nepanašesni, negu italų baroko maestras Bernini ir olandas Terborchas. Tiek pat nepalyginami, kaip ir patys žmonės, yra ir jųjų veikalai. Audringų Bernini figūrų akivaizdoj niekas neprisimins tylių bei dailių Terborcho paveikslėlių. O vis dėlto: sugretinęs abiejų kūrėjų piešinius ir palyginęs



J. van GOYENAS: Lyguma. Peizažas.

vyriausias jų dorosenos žymes, [kiekvienas] turėtų sutikti, kad juodu visiškai giminingi. Abiem atvejais pasirodo anoji maniera regėti dėmėmis, ne linijomis; [čia yra tai,] ką mes vadiname tapybiška ir kuo 17-asis amžius skiriasi nuo 16-ojo. Vadinasi, čionai mes susiduriame su regėjimo būdu, kuris gali būti bendras vienas kitam svetimiausiems menininkams, nes tasai būdas nieku gyvu neprimeta tam tikros apibrėžtos išraiškos. Žinoma, tokiam menininkui, kaip Bernini, buvo reikalingas tapybinis stilius, kad jis valiotų pasakyti tai, ką turėjo pasakyti. Ir nesąmonė klausti, kaip jis būtų išsireiškęs linijiniu 16-ojo amžiaus stiliumi. Bet, aišku, čia yra iš pagrindų kitoniškos sąvokos, negu, sakysim, statant platų užsimojimą, kuris pasirodo barokinėj masių dorosenoj, prieš grynojo renesanso rimtį ir santūrumą. Didesnis ar mažesnis judamumas yra išraiškos momentai, kuriuos galima matuoti vienoviniu matu. Tačiau tapybiškumas ir linijiškumas yra it dvi skirtingos kalbos, kuriomis ką tik norėdamas pasakysi, nors ir viena ir antra tam tikru atžvilgiu yra ypatingai stiprios; [taip pat katra sau] gali būti kilusios iš tam tikros ypatingos regėjimo orientacijos.

Kitas pavyzdys. Rafaelio liniją galima išraiškos atžvilgiu analizuoti, [galima] aprašyti jos didelę, tauria brauksena, lyginant su smulkesniu qattrocentinio kontūro judrumu; galima giorgioninės Veneros linijos brūkyje jausti Sikstiniškės madonos giminingumą ir, pereinant į plastiką, atrasti tą naują, ilgai besitęsiančią liniją kad ir Sansovino jauname Bakche, laikančiame aukštyn iškeltą indą, — ir niekas neprieštaraus, kai šioje plataus užsimojimo dorosenoje bus numanu naujas 16-ojo amžiaus jausenos dvelkimas. Negalima kalbėti apie išorinį ir dirbtinį istorinį aiškinimą, jei tuo būdu sujungiama dvasia su forma. Šis reiškinys turi betgi dar ir kitą pusę. Kas aiškina linijos didybę, tas dar neišaiškina pačios linijos. Nieku būdu nėra savaime suprantama, kad Rafaelis, Giorgione ir Sansovino formos raiškingumo ir gražumo ieškojo linijoj. Vėl gi aptinkame tai, kas yra bendra skirtingoms tautoms. Ta pati epocha ir Šiaurėj — yra linijos epocha. Ir du menininku, kuriuodu kaip asmenybės mažai tėra giminingi — Michelangelo ir jaunesnysis Hansas Holbeinas — yra vienodi tuo atžvilgiu, kad juodu atstovauja itin griežtam linijinio piešinio tipui. Kitais žodžiais: stiliaus istorijoj galima surasti apatinį sluoksnį sąvokų, kurios yra susijusios su pačia vaizduosena. Ir [taip] galima parašyti Vakarų regėjimo raidos istoriją, kuriai nebeturi didelės reikšmės individualaus ir tautinio charakterių skirtingumas. Beje, iškelti aikštėn šią vidinę regėjimo raidą nėra taip lengva — todėl, kad [tam tikro] amžiaus vaizdavimo galimybės nepasirodo grynoje abstrakčioje

lytyje, bet, kaip suprantama, visados yra surištos su tam tikru išraiškos turiniu. Ir todėl stebėtojas dažniausiai yra linkęs laukti, kad vien išraiška visą reiškinį išaiškintų.

Kai Rafaelis komponuoja savo paveikslų architektūrą ir, prisilaikydamas griežto dėsningumo, išgauna nepaprastai didelį santūrumo ir orumo įspūdį, tai ir tam akstiną bei tikslą galima surasti ypatinguose jo uždaviniuose. O tačiau Rafaelio „tektonikos" negalima aiškinti noru pasiekti tam tikrą nuotaikingumą. Veikiau čia nusveria jojo meto vaizduosena, kurią jis tik savitai išugdė ir savo tikslams pasijungė. Panašių iškilnių ambicijų nestigo nė vėliau; vis dėlto nebuvo galima pasinaudoti jojo schemomis. 17-ojo amžiaus prancūzų klasicizmas remiasi kitokiu „optiniu" pamatu, ir todėl, kad ir turėdamas panašų kėslą, būtinai priėjo kitoniškus rezultatus. Kas visa sieja vien su išraiška, tas klaidingai prileidžia, kad kiekviena nuotaika galėjusi naudotis tik tomis pačiomis priemonėmis.

O kai kalbama apie meno laimėjimus gamtą pamėgdžiojant ir apie tai, kokius naujus jos reiškinius jam pavyko atvaizduoti, tai ir tuo nurodoma vien į kažką medžiagiška, kas priklauso nuo iš anksto duotųjų vaizdavimo formų. Cinquecentinis menas nesitenkina įsitaisydamas į savo audinį 17-ojo amžiaus pastebėjimus; pakinta visas bendrasis jo pamatas. Klysta meno istorija, kai ji taip neapdairiai operuoja nelanksčia gamtos pamėgdžiojimo sąvoka, lyg kad čia būtų vienalytis tobulėjimo vyksmas. Nurodydamas, kad ilgainiui didėja „atsidėjimas gamtai", neišaiškinsi, kokiu būdu Ruysdaelio peizažas skiriasi nuo Patenier peizažo. Lygiai kaip ir Dürerio bei Halso stilių priešingumo, vaizduojant portretą, negalima vesti iš to, kad menas, nugalėdamas tikrovę, yra nužengęs pirmyn. Kad ir kiek besiskirtų pamėgdžiojimu pagrįstas medžiaginis turinys, lemiamos reikšmės [tačiau] turi tai, jog ši ir ana vaizduosenos remiasi kitokia „regėjimo" schema, kuri betgi yra įsiraususi gilesniuose sluoksniuose, negu tik gamtos pamėgdžiojimo raidoje: jinai vienodai sąlygoja architektūros, kaip ir vaizduojamojo meno pasireiškimą. Ir Romos fasadas turi tą patį regėjimo vardiklį, kaip ir van Goyeno peizažas.

MENO VEIKALŲ AIŠKINIMAS

WÖLFFLINAS

Argi reikia meno veikalus aiškinti? Ar pavaizdus menas nėra tuo ypatingas, kad jis pats savaime pasiaiškina, kad kiekvienas jį be niekur nieko gali paskaityti? Beje, kai dėl dalykinio turinio, tai reikalavimas juk visiškai aiškus. Paveikslas ką nors parodo, pastatas tarnauja kokiam nors tikslui, dėmė turi kokią nors prasmę, — reikia tatai išaiškinti. O forma — apie kurią čia tik ir bus kalbama, — ar ji nebyloja pati už save? Norint suprasti japonų piešinį, man nereikia mokėti japoniškai. Kokia nors viduramžių figūra kiekvienam visai betarpiškai šį tą pasako, kad ją ir skiria nuo mūsų šimtmečiai. Juk, aplamai, paveikslas daug apibrėžčiau atrodo, negu rašytas žodis, kurs pasižymi nepalyginamai didesniu daugiareikšmiškumu. Kartą Schilleris yra sakęs, jog jis atsiduriąs prieš bedugnę, pamąstęs apie kalbinės išraiškos neapibrėžtumą.

Tarus, kad tai teisybė, regėjimas bus kažkas, ko reikia mokytis. Nieku būdu nėra savaime aišku, jog kiekvienas mato, kas prieš jį yra. Todėl paveikslą aiškinti ta prasme, kad akys esti veste vedamos, yra jau būtina meno istorijos pamokos dalis. Bet šis žodis turi dar ir kitų reikšmių. Aiškinti, reiškia ir atskirą reiškinį įtraukti į istorinę sąsają, nuo ko jis tegali ryškus tapti. O tai padarius, iškyla klausimas, kodėl šioje vietoje susikūrė kaip tik šita meno lytis? Bet tas „kodėl" vėl prašosi atskirai išaiškinamas, ko iš vieno situacijos aprašymo nepamatysi. Ir galų gale už viso to dar lieka įvertinimo problema — atsakymas į klausimą, kurį mėgsta kelti kiekvienas naivus žmogus: kodėl tatai gražu arba kuo vienas veikalas geresnis už kitą?

1

Paėmęs seną paveikslą, sakysim, Jokūbo Ruysdaelio peizažą, kurs nūdieniam žiūrovui nekelia jokių sunkumų, jau įsitikini, jog reikia būti šiek tiek išlavintam, kad šią formą taip suvoktum, kaip ji nori būti suvokiama. Atskiras dalis kiekvienas mato; sunku įgauti vieningą visybės vaizdą. Reikia matyti ne atskirą šviesų tašką, bet

visą šviesos slinkimo ritmą; ne atskirą medį ar kalniuką, bet visitėlę formos sąrangą — tai, kokią figūrą dangus ir žemė drauge sudaro ir kaip toji figūra šiame apvade atrodo. Ir spalviniu atžvilgiu akys iš pradžių yra bejėgės suvokti spalvų visumą, vienas kitą paremiančių ir sustiprinančių tonų sistemą, spalvų atitikmenis ir prieštaravimus, kaip jie traukiasi per visą paveikslą. O juk spalva, šviesa ir piešybinė forma nėra atskiri dalykai vienas šalia kito, bet visa imasi iš vieno ir to paties šaltinio. Ir tik jausdami vienovę — kaip šie elementai sąlygoja vienas kitą — mes įgauname požiūrį, kurs mus įgalina žvelgti paveikslui į veidą, — taip, kad jau jo siela pradeda į mus prabilti.

Tatai paprastas atvejis, nes tapybinis 17-ojo amžiaus stilius yra mums nesvetimas. Tačiau esama labai įvairialyčių „stilių". Yra jų be galo daug. Nors mūsų rega pasižymi ypatinga galia atsiliepti [net] į visiškai svetimas formuosenas, o mūsų istorinis auklėjimas iš anksto pasirūpina šią galią visomis linkmėmis išugdyti, nėra betgi lengva visuomet tinkamai nusistatyti. *Gali* atsitikti, kad ir neįgudėlis svetimą meno veikalą apyteisingiai permanys — tada, būtent, kai jame atsilieps giminingas pradmuo. Vargu ar galima perdėti sunkumą visai teisingai išsiaiškinti svetimą meną. Reikia kaip tik būti pramokusiam japoniškai, norint suprasti japonišką piešinį, vadinasi, reikia pažinti ne japonų kalbą, bet jų nusistatymą paveikslų atžvilgiu. Antai, senovės indų pastatai vakarietiškai regėsenai nieku būdu nėra prieinami: čia ne apie tai kalbama, ar jie mums gražūs ar ne; mums apskritai visų pirma reikia tokiems forminiams poveikiams išsiugdyti savyje jautrumą.

Bet nereikia nė taip toli eiti. Norėdamas išmanyti kad ir italų meną, šiaurietis turi visiškai naujaip nusistatyti. Kitaip, bus kas nors neteisingai pabrėžiama, apsistota prie neesmingų dalykų ir pražvelgiami esmingieji. Florenciškai romėniškas grynojo renesanso pastatas šiauriečiui keliauninkui iš pradžių visados atrodys plikas ir šaltas. Tai visai suprantama, kol jis domėsis mūsąja prasme judesio bei išraiškos gausumu. Bet tai kaip tik klaidingas nusistatymas. Lig tik įsisavini teisingus, itališkus pagrindus — bematant tariamasis stiglius pavirsta begalinio turtingumo įspūdžiu. Vien tada pamatai, *kas čia yra*. Nė pas save namie negalime nesusipratimų išvengti. Pavyzdžiui, klasicizmo epocha labai blogai suprato tapybinius savo krašto praeities paminklus, o tapybinis vėlyvesniųjų kartų skonis vėl buvo neteisus linijiniam senųjų formų griežtumui. Net ir po šiai dienai pasirodo reprodukcijų, kilusių iš neteisingų nusistatymų.

2

Vienas pats paimtas, meno veikalas istoriką visuomet kiek neramina. Jis bando jį su kuo nors susieti ir duoti atmosferą. Tatai padaroma dvejopu būdu: visų pirma, taip, kad atsekamas paveikslo tapsmo sąryšis, surandami už jį ankstesni ir vėlesni [tarpimo] laipsniai; toliau, suieškoma tai, kas iš vienmetinių kūrinių jam giminınga, ir taip apibrėžiamas aplink jį ratas, kurį per mokyklą ir padermę galima pratęsti iki visa apimančio pastovaus tautos būdo, kuriuo jis pagrįstas.

Mažiausias ir vaisingiausias ratas yra menininko veikalas, kuriame atskiras darbas susitinka su savo broliais seserimis. Iš to gaunamas menininko asmenybės vaidinys. Bet šią asmenybę vien tada tegalima tvirtai apibūdinti, kai pažįsti amžininkus — to paties meto darbo draugus. Tik taip palyginus tepaaiškės, koks yra santykis tarp atskiros individualybės ir kartos rūšinio tipo. Greta Dürerio yra visas būrys įžymių menininkų, kurie — kaip va Grünewaldas — nuo jo labai skiriasi. Vis dėlto esminiais bruožais visi jie sutampa: tatai bruožai, sudarantieji kartos charakterį — žymes, iš kurių pažįsti 16-ojo amžaus pradžios vokiečių meną. Bet karta vėl suskyla į grupes pagal kraštą. Žinome frankų, švabų ir t. t. mokyklas, kurios, bent per tam tikrą laikotarpį, pasižymi užbaigtu charakteriu (Dürerio prigimtyje aiškiai jauti franką). O vistiek visi padermės tipai galų gale atsiremia į bendrąją vokiečių padermės sąvoką aplamai. Kokia kintanti bebūtų atskirų Vokietijos meno istorijos epochų nuotaika — yra čia kažkas ir pastovu. Visuose atskirais vardais žymimuose pakitimuose išlieka tam tikras tautos dvasios elemento vienodumas. Net architektūroj, kur įprasta užvis griežčiau skirstyti stiliais, šalia sekos: romantiška ir gotiška, renesansas ir barokas ir t. t., yra kažkas išliekama — tai tautinė formuosena, įkibusi į tam tikrą įžemį ir leidžianti kalbėti, bendrai imant, apie vokišką, itališką statyseną. Nebevertėtų nė pridurti, kad šis nuosavas charakteris ne visuomet vienodai stipriai yra pasireiškęs, kad esama labiau tautinių ir labiau tarptautinio pobūdžio kultūrų. Aiškintis, visur čia reikš atskiruose ir vienkartiniuose reiškiniuose mokytis pajausti tai, kas daugiau bendra.

Tačiau, kaip sakyta, tatai tik vienas būdas atsekti sąryšiui: jis driekiasi į plotį. Kitas būdas varosi į ilgį, stengdamasis suvokti raidą. Niekas nesiranda be ryšio su tuo, kas anksčiau buvo, ir visa vėl eina pamatu tam, kas dar bus, — tiek atskiro menininko kūryboj, tiek bendroj kartų sąsajoj. Grynosios prancūzų gotikos, kaip istorinio

reiškinio, nesuprasi be ankstyvosios gotikos pradinės lyties, o ši savo keliu yra gimusi iš romaniškojo stiliaus premisų. Nepermanysi italų baroko, kol neatrasi sijos su itališkuoju renesansu: tik kaip šiojo perpavidalinimas ir tolimesnis vystymas jis teįgauna savo apibrėžtą vienareikšmį charakterį. Priskyrus jam — išbandymui — kokią kitą paruošiamąją lytį, jis įgautų visai kitą reikšmę.

Paimk atskydusį originalų plastikos veikalą: subrendusio archaizmo graikų figūrą arba šiaurės prancūzų kūrinį iš 1200-ųjų metų, ir tas „griežtas" stilius, iš raidos sąryšio išimtas ir perkeltas į kitą vietą — tuojau įgaus kitonišką nuotaiką. Norint formos atžvilgiu santūrumą teisingai išaiškinti, reikia žinoti, jog tai *ankstyvas* menas.

Atskirti ankstyvuosius, apogėjinius ir vėlyvuosius raidos periodo laipsnius nėra tik išoriniu atžvilgiu padalyti; toji padala veikiau kyla iš įsitikrinimo, kad čia tenka turėti reikalą su organiniu procesu ir kad atskirus raidos laipsnius atitinka visiškai apibrėžta pavidalinimo lytis. Ne perdaug skirtingų prigimčių stilių laipsniai visuomet ir visur pasižymi tam tikru tarp savęs gimininingumu. Tik reikia įsidėmėti, jog istorija ne visados tepribrandina savyje užbaigtą plėtrą, ir kad meno augmuo lygintinas ne su atskiru medžiu, bet greičiau su mišku, kur šalia senųjų tarpsta ir jaunų augalų ir kur stipresnysis individas gali įsirėpti į silpnesniojo sklaidą.

Kitas klausimas yra toks: iki kol sąryšis pasireiškia tenai, kur pasibaigia vienas periodas ir užsimezga naujas, kitos linkmės menas, kaip va naujajame primityvaus skonio linearizme, 18-ojo ir 19-ojo amžių sąvartoj, kurs pakeičia tapybinį rokoko. Kaip iš viso ko atrodo, čionai įsiterpia pertrūkis, bet tai nereiškia, kad visai yra dingę, kas sena: tatai tam tikrą laiką tebesireiškia kaip priešingybė; naujieji primityvininkai nesąmoningai tebesinaudoja kai kuo iš senojo veldinio. Istorijoj niekuomet nesugrįžtama į tą patį tašką.

3

Kas yra pratęs pasaulį apžvelgti istoriko akimis, tas pažįsta gilų palaimingumo jausmą, kai pamato daiktus — kad ir tik tarpais — aiškiai išsidėsčiusius pagal kilmę ir raidą, kai tatai, kas esti, nebeatrodo, kad yra atsitiktinai ir kad galima tai suprasti kaip tapusį, būtinai tapusį dalyką. Bet, norint prieiti šitą jausmą, reikia daugiau ko,

negu mokėti išlavintai apžvelgti, kaip paveiksle yra susikrovusi medžiaga. Reikia tiksliai pažinti duotosios istorinės lyties priežastis. Žinoma, jau mus patenkina, kai galime nuo aukšto kalno apžvelgti apylinkę — pamatyti, kaip yra sudarytos aukštumos ir slėniai, kokia upių upelių tėkmė, kaip jie duburyje tvenkiasi į ežerą ir t. t., bet išaiškinti, kodėl tatai šitaip yra pasidarę, gali tik geologas. Taip ir meno istorijoj, kad ir kažin koks pilnas tikrenybės ir gretos bei sekos sąryšių aprašymas dar nėra joks išaiškinimas gilesniąja prasme, joks atsakymas į klausimą, kodėl visa yra taip įvykę.

Kiekvienam parankus atsakymas yra toks: Menas yra išraiška; meno istorija — sielos istorija. Tyrinėk žmogų — ir permanysi jo darbą, tyrinėk metą — ir surasi jo stilių. Be to, neužmirštama, jog yra sąlygų, kurios gali būti kad ir medžiagoj arba technikoj. Akmeningas kraštas kitaip statys, negu medingas arba plytingas. Aukštai pakilusi geležies įtaisos technika pagamins formas, kurios anksčiau nebūtų galėjusios atsirasti. Bet dabar atsisakoma tiems veiksniams pripažinti daugiau, negu antraeilę vertę. Ir gerai žinoma, jog menininkas nekuria taip, kaip kad paukštis gieda, bet kad jis daugiau ar mažiau priklauso nuo perkančiosios publikos ir kad užsakytojas — Bažnyčia ar kas kitas — iškels savo reikalavimus. Be abejonės, meno istorija yra susipynusi su ūkio ir visuomenės istorija, net su valstybės istorija. Tačiau tatai jos prigimčiai nesukliudo būti [tam tikro] meto veidrodžiu. O ramiai galima sutikti ir su tuo, kad nevisur ir nevisuomet vienodu saiku „pasaulėžiūra" įgijo vaizdingą pavidalą; gana, jei tikrai kūrybingosios meno istorijos epochos yra to pilnos.

Čia ne vieta išvedžioti, kiek kad ir Šiaurės gotika arba italų renesansas gali būti tam tikro pasaulio ir gyvenimo suvokimo padarais. Su tuo faktu kiekvienas sutinka. Menas tūkstančiu šaknų yra įkibęs į istorinę tikrenybę; visa su visu yra susiję, ir gyvata *visoje* savo platybėje turi padėti išaiškinti vaizdinius paminklus ir jųjų stilių. O vis dėlto pusė tėra tiesos meno istoriją šiuo būdu laikyti vien išraiška. Kur bepažvelgtum, randi išsirutulojimus, paslėptą vidujinę formos gyvatą ir augimą. Pakinta atskiri motyvai, kaip ir pagrindiniai vaizdavimo būdai. Atskiri stiliai turi savo raidą, ir galima atskirti įvairius [jos] laipsnius; ištisų tautų meno istorija dalinasi periodais, kurių vardai: archajinis, klasinis, barokinis. Tatai parodo, jog menas ne tik kaip visuomet vienodai lanksti išraiškos priemonė „gyvenimą" lydi, bet kad jis savitai auga ir savitą turi sąrangą. Ir tai visai natūralu.

Mūsų vidujinis regėjimas ir vaizdavimosi galia nėra kažkas atbaigta, kartą visam laikui duota, bet yra kažkas gyva, kas vystosi. Ne visa visais laikais yra galima. Yra palaipsniškas žengimas pirmyn. O jei mes jį vadiname dėsningu, tai tatai darome dėl to, kad matome pasikartojant seką ir kad [tos] tvarkos negalima apversti. Aplamai, tat yra vystymasis iš psichologiškai paprastesnių į sunkesnius [sudėtingesnius] vaizdavimo būdus. Subordinacijos lytis visuomet yra jaunesnė už koordinacijos lytį. Giluminis vaizdavimas ateina tik po plokštuminio vaizdavimo. Nuo izoliuojančio regėjimo ilgainiui įsigaunama į vis aukštesnius sintetinančio regėjimo laipsnius, o lemiamasis įspūdis peršoka nuo plastiškai apčiuopiamų motyvų prie neapčiuopiamų. Ir t. t.

Tatai neturi reikšti, jog čia kalbama apie mechanišką procesą, kurs kiekvienose aplinkybėse vyktų: beje, reikia, jog dvasia padvelktų, kad kas taptų. Lig tik į formavimo laipsnius imame žiūrėti kaip į regėjimo laipsnius, bematant paaiškėja jų dvasinė reikšmė. Kiekviename naujame regėjimo laipsnyje susikristalizuoja naujas pasaulio turinys. Tasai procesas gali įvykti greitai arba pamažėl; iš jo gali išeiti daug arba tik mažumas pakitimų; lygiai kaip skirtingose tautose skirtinga yra kalbos sąranga ir skirtingai ji vystosi, taip pat skirtingu būdu skleidžiasi ir vaizdavimasis. Vis dėlto žmogaus prigimties vienovė galų gale ir čia turi išlikti. Tačiau kas pasunkina pažinti šią „specifinę" formų raidą, yra tai, kad ji visados susijusi su išraiškos turiniais, aukščiau minėtąja prasme, net kad ji su jais — sąlygodama ir sąlygojama — daro neperskiriamą jungtį.

Prie periodiškumo ir tolydybės klausimo čia negalėsime sustoti. Tiktai tiek norėtume dar pasakyti, jog nėra priekaištas tai, kad į šiuos samprotavimus atsakoma, jog žmonės visuomet matę taip, kaip jie norėję matyti. Tatai juk savaime aišku. Problema [betgi] kitaip atrodo, būtent: ar šis žmonių „norėjimas" nėra surikiuotas į tam tikrą liniją?

Bet optinėj raidoj tokios „logikos" buvimas individo vistiek nenuvertina. Ore tebekybančios galimybės dar nedaro veikalo; visuomet yra reikalinga *didelė* asmenybė, kuri jas realizuotų *didžia* prasme.

Tuo mes pereiname prie paskutinio dalyko, kurį būtume galėję ir pradžioje padėti — prie meninio, tai yra kokinio meno įvertinimo.

4

Yra žinoma, kad menininkai skulptūros veikalo istorinės padėties nagrinėjimais visai mažai tesidomi. Jie klausia: kaip jis veikia? ar didelio užsimojimo? ar stipriai ir tikrai pajaustas? ir t. t. Tatai estetinis nusistatymas; jis meno veikalui natūraliausias. Bet estetiniai sprendimai yra vertybiniai sprendimai. Iš kur mes gauname matą meno kokiniams laipsniams nustatyti? Vien jautrume kokiui tepasitikrina meninis žmonių santykis su daiktais. Bet kaip tik čionai atskirais priminimais mažiausiai tepasieksi. Tačiau tai buvo svarbus žingsnis praskinti keliui į atskiro veikalo įvertinimą, kai nebekalbama apie kurią nors vieną, kaip vienintelę galimą, meno rūšį, bet pripažįstamas jo daugiarūšiškumas. Mes pažįstame italų meną kaip jusliškai suvokiamos, forminės tobulybės meną, bet mes vengiame vaduotis jo vertinamosiomis sąvokomis spręsdami apie tiesioginės sielos išraiškos meną, kuo ypatingai pasižymi germaniškasis menas. Antra vertus, aišku, ir šiaurietiška jausena besiremiant negalima paneigti itališkąją formą, kaip tuščią ir bereikšmę. Yra natūralistinio meno, bet yra ir tokio, kuriam tikrovė nieko nereiškia; o abu yra teisūs. Viduramžinių miniatiūrų nedera vertinti pagal figūrų proporcijų teisingumą ar neteisingumą, pagal galimą ar negalimą perspektyvą. Jos iš prigimties yra neperspektyviškos, ir pamėgdžiojimo principas bei erdvinės iliuzijos poveikis joms negalioja.

Mes pasidarėme apkantūs ir stengiamės būti teisingi kiekvienai meninei išraiškai, net labai primityviose ir egzotiškose kultūrose. Ir tai tikrai yra pažanga, lyginant su tuo metu, kai daiktai buvo ne jų pačių, bet svetimais matais matuojami. Taip pat tai — žinovui — nieku būdu nereiškia visiškai paneigti visus vertybinius skirtumus. Nebus išsižadėta estetinio pažinimo, kai mes pagrečiui grožėsimės Bramantės [architektūros] „grynumu" ir dusliu senovės indų šventovių nenuosaikumu, Feidijum ir šiaurietiškai romaniškos bažnytinės skulptūros menu. Mes ir čia dar tikime galutine vienove. Tiktai pačios vertybių sąvokos yra taip patobulintos, jog iš senosios mokyklinės Europos estetikos nedaug kas beliko.



Be abejonės, nė viena iš visų 19-ojo amžiaus knygų apie meną nėra labiau paakinančiai veikusi, kaip tasai čičeronė, kurį Jokūbas Burckhardtas yra parašęs, vardu *Vadovas italų meno veikalais gro-*

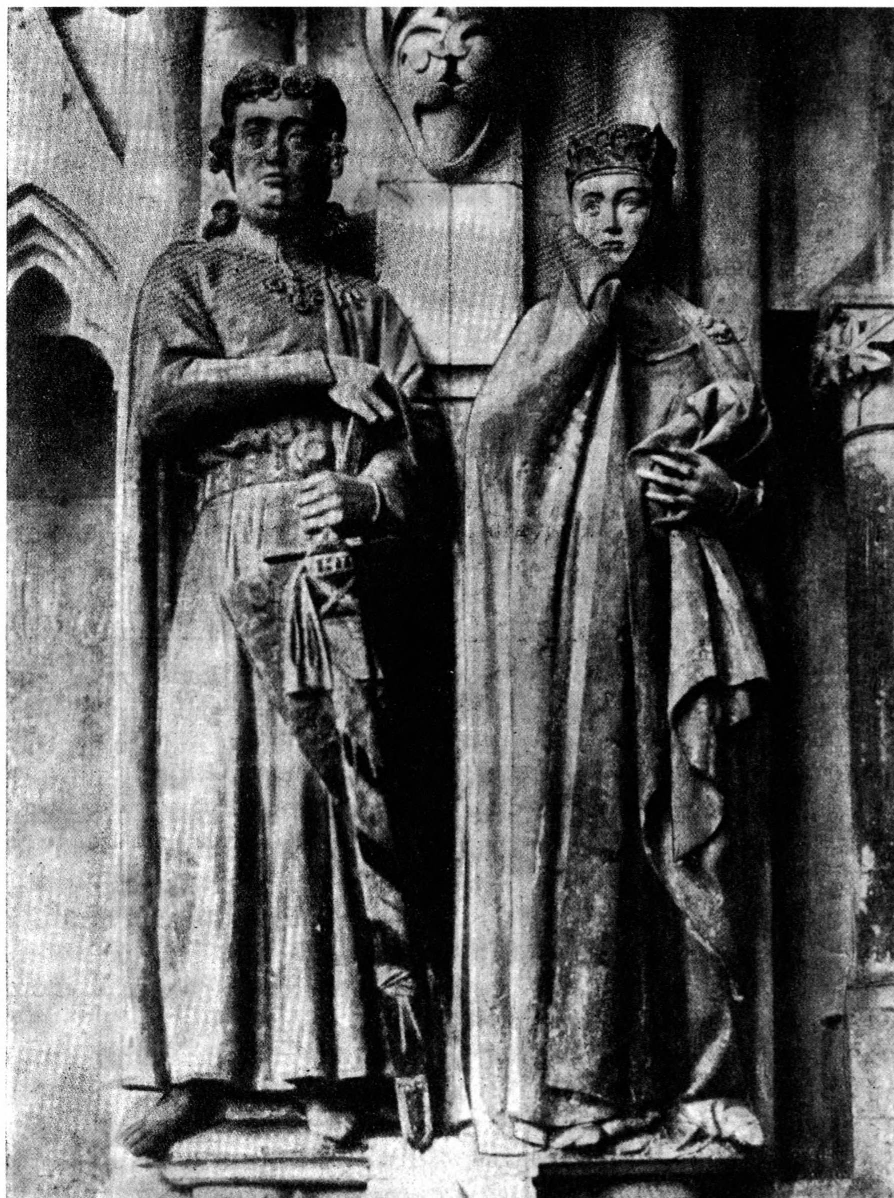
žėtis. Burckhardtas pasižymėjo linkimu sistemingai dėstyti, bet čia sistemingumas neturi jam reikšmės. Knygos genialumas glūdi vien tik atskirų žodžių taiklume. Pilnai necharakterizuodamas menininko išsivystymo, jis atskirais pavyzdžiais nušviečia jojo pobūdį, ir, tikrai nepasakodamas istorijos, jis savo „stočių knygos" vadovu atskleidžia paminklų sąryšį. Taip mums atrodo tų 500 atskirų trumpų straipsniukų poveikis. Bet jau Burckhardtas mano, jog visa priklauso nuo žiūrovo *pergyvenimo*. Jis galįs apvedžioti tik kraštines linijas, kurias skaitytojas paskum turįs pripildyti tuo, ką jis pats patiria. Jis sako: jei iš viso būtų galima giliausią meno veikalo turinį, jo idėją žodžiais išsakyti, tai juk menas būtų nebereikalingas. Ir visi tie pastatai, figūros ir paveikslai būtų galėję likti nepastatyti, neišskaptuoti, nenutapyti.

Paaiškinimai

Labai bendrais bruožais ir kiek galint trumpiau ir aiškiau esame pabandę pasisakyti aiškinimo klausimais, kur formos aiškinimas buvo padėtas priešakiniame plane. Tai nėra operacijos, kurias galima vieną po kitos daryti, bet kurių viena remiasi kita. Parodyti, ką prieš save turime, iš tikrųjų jau visa apima. Negalima aprašyti formos, neįliejant jau ir kokybinių sprendimų. Bet kiekvienas regėjimas yra tuo pačiu ir aiškinimas; o tobulas aiškinimas gali išaugti vien iš pilnutinio istorinio sąryšio, kurio komponentai — išraiškos ir specifinis „optinis" išsivystymo komponentas — turi būti suprantami.

Aiškus dalykas, tai, kas duota — teoriją — reiktų papildyti praktika ir eile pavyzdžių parodyti, kaip elgtis su klausimais. Tačiau atskiras, pilnai išskleistas pavyzdys nebeišsitektų šio veikalėlio apvaduose, nekalbant apie eilę atvejų [pavyzdžių]. Turime tenkintis ryškiau nušviesdami porą iškeltųjų problemų; tuo tikimės pavaizduosią , jog tie žodžiai, kokie jie paprasti ir savaime aiškūs beatrodytų, nieku būdu nėra nebereikšmingos tiesos.

Kreipsimės į visų labiausiai žinomus dalykus. Pradėsime tomis 13-ojo amžiaus *Naumburgo* [šventųjų Petro ir Pauliaus gotikos] *steigėjų figūromis,* kuriose linkstama pažinti vokiečių viduramžių plastikos viršūnę. Keista, kad dar neatrodo visų aiškiai įsitikrinta, kaip suvoktinos tos figūros; bent dažnai vartojamuose atvaizduose tikrojo požiūrio ne tiek ieškoma, kiek jo vengiama. Tie kūriniai priklauso stiliui, kuriame kūnas yra ištarpęs į pilnai plastišką poveikį ir vienkart kontūrai įgiję svarbumo ir jėgos. Turime galvoje kontūrus tie-



Naumburgo katedros steigėjai, I (gotika).



Naumburgo katedros steigėjai, II (gotika).

siai iš priekio žiūrint. Tik čia paaiškėja didžiai reikšmingos temos, kurias teikia išorinė ir vidujinė linijos (suprantama, linijos *plastine* prasme, žyminčios kūno formos ribą!). Galima tas figūras ir kitaip, ne iš priekio, stebėti, bet visuomet teks sugrįžti prie to pagrindinio aspekto, nes tik jame motyvai pilnai ir grynai tesusiderina ir tik jame vienodas formų (rankų, raukšlių ir t. t.) ryškumas iškyla kaip savaime aiškus gražumo koreliatas. Tatai vėl tipinga savybė: reikalavimas, kad visa būtų išsamiai apregima. Kartu gauni pažinti ir stiprių priešingumų jėgą: iš pirmapradžių horizontaliųjų ir vertikaliųjų linijų susinarsto gryni kontrastai. Ir tai yra „klasiškos" formuosenos žymė, prie kurios savo ruožtu prisideda architektoninio surišimo griežtumas: atskirai imamas visai savarankiškas, kiekvienas pavidalas vis dėlto atrodo absoliučiai būtinai susijęs su architektonine sąranga. Aplink save ap vestai architektūrai jis teikia jėgos tiek pat, kiek iš jos gauna. Ir t. t.

Tuo būdu reikia surinkti atskirus pavidalinimo motyvus, norint gauti ypatingo turinio įspūdį. Aiškintojui, visų pirma, dera rūpintis nurodyti teisingą nusistatymą apie visumą; atskiri dalykai žiūrovui vėliau patys paaiškės. Bet ir suprasti dvasiniams turiniams, su kuriais nemokša tikisi pats vienas susidorosiąs, yra reikalingas tam tikras nusistatymas. Klaidinąs yra niekuo neparemtas klausimas: „Kokį įspūdį begali daryti tos figūros man, dvidešimtojo amžiaus žmogui?" Anųjų moterų šypsojimosi pirmšoku negalima suprasti. Ir kai toje grupėje įžiūri draminį sąryšį, tarsi kai kurie iš jų esą sujaudinti, matydami (čia pat kartu atvaizduotą) nuodėmių slėgimą savo giminės bendrą, kritusį „Dievo teisme", — tai taip aiškindamas prileidi vaizduoseną, kuri su anais laikais iš viso nėra suderinama. Tas figūras taip susieti *galima,* bet tai bus neteisinga. Bus daroma ta pati klaida, kaip kad Michelangelo Sikstinos [koplyčios] lubų pranašus aiškinant jie rišami su tam tikrais atskirais istoriniais jų gyvenimo momentais (C. Justi) arba kai tenykštį Jeremiją taip suvoki, lyg kad jis nuo lubų žvelgia žemyn į koplyčią, į realią mišių auką (W. Henke).

Nors tapyba turi tą pranašumą, kad bent aspektas yra užfiksuotas, tačiau formos supratimui ir čia lieka plačios galimybės: iki kol paklusti tapybiniams poveikiams, kiek piešinio galima pamatyti linijoj ir t. t. Į vieną ir tą patį veikalą galima skirtingai įžvelgti; reikia gero įgudimo, kad ir iš nepaprastai griežtos Holbeino linijos būtų išgautas tinkamas poveikis. Bet imkime sau artimesnį atvejį, kaip, va, *Jokūbą Ruysdaelį,* kur pačioje pradžioje tinkamo nusistatymo ieškoti nereikia; čia mes galime tirti individualaus stiliaus aiškinimo pa-



RAFAELIS: Atėnų Mokykla.

vyzdį. Vienu žvilgsniu aprėpdamas spalvą, šviesos slinkimą ir piešybinę lytį, įgauni paveikslo įspūdį, o apžvelgęs daugelį paveikslų — tvirtą menininko asmenybės įspūdį. Susidaro tam tikras vaidinys, kaip Ruysdaelis sutraukia į krūvą medžiagines mases, kaip jis sugniaužęs laiko jėgos pritvinkusias formas, kaip jo smėlėti keliai nepaslankiai šliaužia, o vis dėlto žvilgsnis su beveik kraupia galybe esti nutraukiamas į gelmę; kaip jis visados palieka santūrus ir tuo pat metu valdo pagaunančios laisvės ritmu. Pajunti tvirtos teptuko brauksenos — lapiją piešiant — gimininguma su jojo debesų dariniu, pažįsti atskiroje dalyje priruošiant visumą, trumpai — įvairių pasireiškimų gausoje pamažu atkasi vieną pavidalinantį branduolį. Tuomet tai būtų pilnutinė formos analizė. Bet, norint suprasti asmeninį Ruysdaelio erdvės suvokimo būdą, asmeninę jo laisvo ritmo prigimtį, asmeninį jo dėmėjimo būdą jojo lapijos sugrupavime, reikia pažinti bendrąsias ano meto formavimo galimybes[24]. Reikia žinoti, kas jį esmingai skiria nuo 16-ojo amžiaus peizažininkų, kaip Patenier arba Altdorferio. Tai nėra vien kitoniška nuotaika, nuo pat pradžios skirtingai pavidalinama. Ir jei net kiekvieną naują regėjimo lytį atitinka naujas turinys — vis tiek 16-ojo ir 17-ojo amžių paveikslų vardiklių negalima subendrinti, nes jie priklauso skirtingiems optinės raidos laipsniams. Tyla ir iškilmingumas, arba atvirkščiai: patetiškas judesys čia ir tenai skirtingai raiškinasi.

Bet suprantama, jog ir 17-ojo amžiaus peizažo idėja yra kitokia, negu 16-ame amžiuje. Kokia artimai gimininga mums beatrodytų Ruysdaelio jusena, vistiek visuomet gresia pavojus priskirti jo menui netikrų vertybių, jei nebus atsižvelgta į faktą, kad jo jusena šaknyja jojo meto ir jojo rasės jausenoje. Ką Goethe rašė apie *Ruysdaelį kaip poetą,* yra nuostabiai naivu ir be pakankamo istorinio atdairumo parašyta (apie daugelį peizažininko Ruysdaelio dvasingumo pradų palygink kad ir atitinkamą straipsnį Valentinerio leidinyje *Meno ir religijos laikai*).

Ruysdaelis yra olandas, ir tikrai būtų galima tiksliau nužymėti, kokių jis gavo savybių iš savosios padermės, lyginant su kitomis vokiškomis padermėmis. Betgi tatai tėra nežymus skirtumas, atkreipus dėmesį į tuos didžiulius *rasinio charakterio* skirtumus, kuriuos randi lygindamas kad ir italų bei vokiečių meną; iš žiūrovo tai būtinai reikalauja visiškai kitokio nusistatymo.

Kai manoma, esą Rafaelio *Atėnų Mokyklą* — tą, be abejonės, įžymiausiąjį visos Vakarų tapybos veikalą, bet grynai itališko pobū-

džio, — kai manoma, esą tokį paveikslą užtenka tik klasėj pakabinti — ir vidurinių klasių mokinys jau jį šiek tiek supras, tai, gal būt, ta prasme yra teisinga, kad tobuliausios formos veikalas visuomet gamina tam tikrą lavinantį poveikį, bet kaip tik stiprus instinktinis jautrumas leis jam pajusti ir atmesti tai, kas čia svetima vaizduosenoj. Tai, kas kitoniška, pateisinti ir išaiškinti ypatingomis jo priežastimis teks palikti vėlyvesniam laikui.

Iš tikrųjų: ką anksčiau pasakėme apie vokiečių ir italų architektūros nesuderinamumą, lygia dalia tinka ir vaizduojamajam menui. Tik kad publika ne taip aiškiai tatai jaučia. Manoma, jog žmogus esąs žmogus, ir kas išreiškiama pavidalu, mostais bei veidu, turį juk būti visur vienodai suprantama. Tačiau ne tik mostai, bet ir pavidalas šen bei ten esti iš esmės kitaip vertinama ir įkainojama. Mes iš prigimties nieko nenutuokiame, kokiu išimtiniu būdu pavidalas pietų šalyse rikiuoja vaizdavimą. Ir ne tik atskiras pavidalas, bet ir paveikslo visuma iš esmės turi kitą pamatą. Didžiulės tektoninės konfigūracijos, kaip *Atėnų Mokykla,* neturi mums jokios prasmės. Kartkartėmis tenka sau įsisakyti, jog mes čia neturime jokios galios nuteisti ir kad tai, kas mums atrodo padirbta ir negyva, it poza ir parodymas — tokį įspūdį daro tik mums.

Juo labiau leidies į gelmę, juo aiškiau pasireiškia aplamai svetimos tautos vaizdavimosi sąrangos kitoniškumas; susiduriama su uždaviniu tą vaizdavimosi būdą sau išsiaiškinti, panašiai, kaip ir filologija išaiškina kalbos sandarą ir dvasią, būdama tikra, jog vien kalbos pažinimu ir joje glūdinčia mąstysena pasiremiant tėra galima visiškai suprasti literatūros veikalą.

Tuo nenorėta pasakyti, kad mums šitaip tirti, — kas kaip tik ir daroma, — dera tik svetimos tautos kalbą, ir kad savąją mes jau tiek ir tiek pažįstame. Bet gera yra tyrinėti tai, kas svetima, nes priešingumas mums padės daug aiškiau įžiūrėti savąjį vaizdavimosi savitumą. Kas ką nors vieną tepažįsta, tas nieko nepažįsta. Iki tų meno gelmių prisikasti visuomet liks didelis uždavinys, nors jis ir nesurištas su aktualiaisiais reikalais.

Tačiau ir ne čia, bet [pačiame] spręsme apie estetinį vertingumą glūdi galutinis ir lemiamos reikšmės momentas. Nes juk, aplamai, menas pasireiškia ne tuo, kas bendra, — vadinkim tatai stiliumi arba kaip norime, — bet atskiru veikalu. Šitą dalyką kokybiniu atžvilgiu apibrėžti liks aiškintojui problemų problema.

FORMŲ GYVENIMAS

(Vie des Formes)

H. FOCILLONAS

Kas daugiausiai teikia vertės mūsų studijoms, kas ypač magina joje išmaną — tai bus ta aplinkybė, kad jos dalykas gali būti įvairiopai interpretuojamas ir kad pats tasai interpretavimas atrodo paremtas, kai kuriomis ryškiomis prieštaromis.

Meno veikalas yra laike, — pritvinkęs istorinės energijos, lydi begalinę žmogaus kelionę amžių takais, — ir betgi jis — antlaikinis, jo vertė nenudvilksta sulig jo momentu; vienatinio, ypataus, individualaus — jo tuo pat žygiu esama visatinio ir visuotinio liudininko. Būdamas dvasia, turinys — paslaptingas ir beveik nesučiuopiamas, antrąja savo puse jis yra apibrėžta forma; jis yra vidinis gyvenimas — ir reiškiasi erdvėje. Forma ir turinys — bijau, kad dėl šitos paskutinės dvejybės, kuri labiausiai verčia mus susimąstyti, būsiu ne visai sutariąs su estetikais. Tikiu, kad jie bus man atlaidūs kaip istorikui ir archeologui, kuriam užvis rūpi objektas, aspektas, fenomenas ir faktas.

Ar nebūtų pravartu aiškumo dėl tučtuojau šiūptelti keletą apibrėžimų, žinoma, kol kas visiškai metmeniškų, teturinčių gairės reikšmę? Juos tolydžio įsodrinti, išryškinti, įkvepiant jiems gyvastį, sukergiant su problemų tikrenybėmis, bus tolesnis mūsų uždavinys. Taigi, forma yra veiklos kelias, pėdsakas, kurį ji palieka, it raštą, erdvėje ir laike Figūra yra vienas šitos formų veiklos momentas — stabtelėjimas, stingtis formų slinkime. Vaizdas, mano požiūriu ir mano vartosena, yra formos arba figūros projekcija dvasioje. Galop, ženklas yra prasmės nešėjas. Pirmas ir svarbiausias žingsnis mūsų tyrinėjime — teisingas šiųdviejų sąvokų atskyrimas. Daugumas nesusipratimų gimsta iš dažnos šiųdviejų sąvokų maišaties.

Ženklas, pavyzdžiui, raidinis ar žodinis ženklas, pažymi turinį. Jis turi prasmę, kuri nėra jam tolygi, kuriai jis yra antdėklu; jis yra tam tikros jam patikėtos paslapties laikytojas ir šauklys. Forma gi

ženklina, reiškia pačią save; formų principo reikia ieškoti jų pačių gyvenime, jų pačių išviršybėje. Kažką panašu regime žodinių formų gyvenime. Žodžiai turi prasmę: ši prasmė, kurios jie yra tvinte pritvinę, gali šakotis, daugintis, toli peržengdama pradines apybraižas — gerai žinomas reikšmėmoksliui reiškinys, vadinamas polisemija. Kai kurie žodžiai gauna labai didelį reikšmių skaičių. Meno veikalas visuomet ir be galo polisemiškas, jo gaunamų reikšmių skaičius neribotas. Mes jam teikiame ne tik tą prasmę, kurią norėjo jam įspausti patsai menininkas, bet ir aibę kitų, kurias gimdo mūsų bendri polinkiai, mūsų šio momento, šios istorinės ar psichologinės valandos, šio civilizacijos tarpsnio nusiteikimai. Bet kaip forma, meno veikalas laiko tėkmėje palieka nepajudinamai ramus.

Kitas reiškinys mums rodo dar įtikinamiau, jog forma turi savitą reikšmę savyje, jog formos turinys visų pirma yra forminis turinys. Rašytinė kalba yra ne tiktai sutartinių grafinių ženklų rinkinys tam tikram objektų skaičiui ženklinti, bet ir forminė sistema. Raštas yra perteikiamoji priemonė ir lygia greta — piešinys. Gali atsitikti, jog piešinys, tai yra forma, pradeda veikti prasmę. Taip būna kinų kaligrafijoje. Niekados erdviniai menai nėra buvę labiau suartinti su laikiniais menais. Tai savotiška optinė muzika. Kiekviena ideograma, kiekvienas žodžio paveikslas turi vieną ar kelias prasmes, o be jų — dar pridėtinę prasmę, kuri išplaukia iš pačios ženklo formos ir įvairuoja pagal stilius ir meistrus, išaugdama į nuostabią jausminę semantiką. Tuo būdu ideograma perteikia ne tiktai mintį ar daiktą, bet ir ištisą gamą daugingų, neapibrėžtų prasmių, susijusių su ideograminės formos kaita. Panašių refleksijų sukelia kufinio rašto išplitimas Vakaruose. Šie gražūs arabeskiniai ženklai buvo visiškai tuščiareikšmiai mūsų viduramžių meistrams, nes nei Puy katedros durų skulptorius, nei Arenos koplyčios Paduoje dekoratorius nemokėjo arabų kalbos; ir vis dėlto šitie grakštūs rašmens turi prasmę, grynai forminę — tarytum kokia šokio figūra, tarytum koks sapnas apie įsivaizduotinius sodus. Kitais žodžiais tariant, ženklas, tapęs gryna forma, neteko senosios ženklinės reikšmės, jo prasmė paliko nebenuvokiama, bet — šit jos vietoje mumyse gimsta nauja.

Jei aš taip kietai pabrėžiu šitą mintį, tai todėl, kad savavališkas talpmens ir talpinio, formos ir esmės perskyrimas yra įsišaknijusio ir netgi nuoširdaus tarpusavio nesusipratimo šaltinis, kuris skiria menininkus nuo protininkų. Menininkas yra kiaurai persunktas idėjos, kad forma turi prasmę pati savyje, būtiną ir pakankamą, kad ji turi absoliučią reikšmę, tuo tarpu protininkas nori, kad forma visuomet

reikštų kokį nors davinį, kuris galėtų būti įsąvokintas ir tęsti savo gyvenimą intelekte. Prie šito klausimo teks dar grįžti tolesnėje mano referato dalyje, svarstant formų gyvenimą dvasioje.

Kol kas užteks įsidėmėjus, kad formoje slypi ypatinga galia ir kad visiškai tuščia gryna — jinai yra tobula savyje, nereikalinga jokio papildo. Galima todėl nagrinėti jos veiklą ir būdingąsias savybes nepaisant įvairių jai prikergiamų talpinių, meandrų, kuriuos jinai išbraižo ar sužadina išmanoje. Susitarsime užbaigti šias įžangines pastabas šitokiu teigimu: forma yra autentiškas meno veikalo turinys.



Erdvė yra plastinių menų vieta. Formos savybė — būti erdvės interpretacija. Ji neegzistuoja tol, kol lieka viduji. Užmačia užpakalinė mintis nėra nei veikalas, nei menas. Genijaus svajonė, vidinis vaizdas, kuriuo nušvinta jo siela, nėra meno veikalas, nei dargi pažadas, dar mažiau — modelis. Kūrybos psichologija — tose sielos kamarėlėse bei užkampiuose, kur spurda galimybės — mums čia nerūpi. Prisirankioję apstą menininkų išpažinimų apie meno veikalus, susikrovę storiausias intencionalinės bibliotekos šūstis, visa šita minčių bei žodžių, juodraščių bei komentarų žaliava nepasivaduotume nė mažiausio meno veikalėlio. Paimkite tokį rinkinį, kaip Delacroix *Dienyną,* kuris leidžia mums pasinerti vienos giliausiųjų pastarojo šimtmečio asmenybių artumon: šis šedevras, toks erdvingas ir šviesus, mums neatstos menkiausio to autoriaus drobigalio. Vien tik erdvėje galime iš tikrųjų susiremti su formų gyvenimu.

Forma meno veikale visų pirma yra išorinė; veikalas yra kažkas konkretu, atribota, jis yra čia, mūsų akyse, mūsų rankose, erdvės atskirybėje. Jis apleido menininką galutinai. Jis įžengė į sritį, kuri jį apglėbia ir aprėžia iš visų šalių — aš noriu pasakyti, kad iis čia įgyja tas gražias ribas, be kurių mes negalėtume jo suvokti. Iš menininko paveldi ir apie menininką kalba jis labai daug, bet jis tapo solidus, ir tiktai sulig ta diena, kai jis apleido savo kūrėją, prasideda nuostabus jo gyvenimas. Be abejo, daug kas teberiša jį su autorium — kūrėjo simpatija savo veikalui, jo gailesiai, ištisa gama refleksijų, prisiminimų, pasiruošiamųjų darbų ateičiai. Yra magnetinių srovių tėkmynas tarp veikalo ir jo autoriaus, lygiai, kaip tarp veikalo ir žmogaus, kuris juo gėrisi. Tačiau šis sriautas, kuris su didesne ar mažesne jėga apraizgo kiekvieną veikalą, nėra pats veikalas. Tiktai tįsoje įgyja jis savo tapatybę, savo svorį, savo daiktybinę kokybę ir savo galią.

Forma ne tiktai gyvena erdvėje, bet ir yra erdvės apybrėža, erdvės matas. Aišku, menininkas matuoja, *kuria* savo erdvę kitaip, negu tai daro organinė gyvybė, kuri, tarp kita ko, pati turi labai didelį matų skaičių ir pati savo esme yra matas. Balzakas viename savo žavingų politinių rašinėlių sako mums: „Viskas yra forma, ir patsai gyvenimas yra forma". Iš tikrųjų, gamta be paliovos brėžia savo kreivę; mes apie ją tegalime spręsti iš pėdsakų tų veikmenų, kurie sudaro jos esmę; prieš išsireikšdama skaičiumi mūsų protе, ji yra raštas erdvėje. Taigi žinome, kad joje begalinė gausybė formų ir taisyklingų figūrų, ratilų, spiralių, žvaigždžių, simetrinių variacijų — ir subtiliausios bangos turi formą. Menininko darbas savo principu yra analogiškas gamtos darbui, tačiau vyksta skirtingais keliais. Jis pats sau kuria erdvę, kokia jam reikalinga, ir nuosavas matų sistemas.

Aš esu mėginęs patikslinti šią mintį savo studijose apie romaniškąją skulptūrą, pavyzdžiui, kalbėdamas apie erdvę — ribą, prie kurios formos derinasi šliete prisišliedamos, ir jos priešybę erdvę — terpę, kurios vidų jos tarytum užpildo išsisklaidydamos. Tapyboje labai yra būdinga šiuo požiūriu perspektyvos, arba, tikriau sakant, įvairių perspektyvų istorija. Štai čia mes susivokiame ko aiškiausiu būdu, jog meno veikalas yra erdvės matas. Erdvė jam reikalinga kaip plastinė medžiaga, kurią jis formuoja ir transformuoja be paliovos. Alberti perspektyva nėra vienas nusisekęs epizodas tarp daugelio kitų bandymų, įvykdytų kitose vietose, kitais laikais, kitų dvasinių šeimynų. Bet jos metodo griežtumas nekliudo jai tapti nepaprastų variacijų auka. Galima net sakyti, kad jinai skatina protą prie savavališkų pritaikymų, kurie peržengia dalyko ribas, tapdami mokslininkiškų išklydimų šaltiniu. Vidinis gyvenimas, galingesnis už įgytą pusiausvyrą, vilioja meistrus prie tos rūšies erdvinių suktybių, kaip tai yra teatralinė perspektyva ir akių apgaulė (trompe-l'oeil). Taip tiespanašumo technika pavirsta iliuzijos įrankiu, grynu žaismu, optine fantazija, ir tokie menininkai, kaip Bernini, ima gaminti savo tariamosios architektūros šedevrus, kurių viduje mūsų apgautas žvilgsnis matuoja erdvę vienkart racionaliu ir absurdišku būdu.

Tuo pat požiūriu galėčiau jums kalbėti apie žmogaus pavidalą. Jis nėra amžinai pavergtas gyvenimo matui. Jis ieško sau dėsnio, kanono — tai savyje, apskaičiuotoje dalių proporcijoje, tai išorėje, figūros ir kokio nors rėmo santykyje. Pavyzdžiui, romaniškoje skulptūroje jisai yra saistomas išviršinės dermės principo, kuris jį valdo tarytum kokią be galo lanksčią medžiagą — tai ištempia, tai suspau-

džia, tai prideda sąnarių — viena galva sujungia du liemeniu arba ant vieno liemens uždeda dvi galvas. Išvidinių matų dermės taisyklė, kurią taip nuostabiai mokėjo vartoti graikų skulptoriai, — šita muzika, kurios pradas ir šaltinis yra fiziologinė darna, — savo polinkiu į kanoną tiek pat yra savos rūšies žaismas, kuris pavergia gamtą tam tikros mąstytinės tvarkos lygtinei regulai. Įvairios „idėjos" apie tobulą žmogų yra padarinys valingo su žmoginiu maketu darbo, panašaus į atletinės mankštos darbą. Daug ką dar būtų galima pasakyti šiuo klausimu, ir, gal būt, mes prie jo sugrįšime antroje šios paskaitos dalyje.

Iš to, kas čia buvo sakyta, jau galėjome pastebėti, kad formos amžinai ieško pusiausvyros ir, pagaliau ją suradusios, amžinai stengiasi ją peržengti, sukurti ant naujų pagrindų. Mėgindami apibrėžti šios begalinės slinkties kreivę ir bendriausiu būdu aptarti formų gyvenimą erdvėje, randame, kad jį saisto du pradai — metamorfozė ir stilius. Amžinoji formų kaita, šita nuolatinė kelionė iš formos į formą vis naujų įkūnių sekoje, neina atsitiktiniais keliais; juoba ji nėra istorinio gyvenimo kaitos pasyvi išraiška ar atspindis. Ji yra saistoma išvidinio dėsnio, panašaus į tą, kuris valdo gyvių bei augmenų metamorfozes, — štai dėl ko aš ją pakrikštijau šituo vardu. Bet ji gali taip pat įgyti dvasinį gymį, ji gali būti atvaizduota tai kaip dialektika, tai kaip eksperimentinis procesas. Metamorfozės esti staigios, revoliucinės, kaip tos, kurios dievų ir kerėtojų valia išverčia mitų personažus gyvuliais, medžiais, šaltiniais ir žvaigždynais. O kai kada tatai esti klastingos, vos pastebimos, tarytum antraeilės pakaitos, kurios, apsireikšdamos menkutėmis proporcijų pataisomis, vis dėlto tiek pat galingai apibrėžia naujas sąrangas, naujas gyvenimo sistemas. Stiliai yra šios metamorfozių kaitos derintojai ir stabdžiai. Stilius — tai visų pirma matas. Graikų kalboje stilius reiškia koloną, ir įvairūs stiliai ta prasme, kurią vartoja modernieji tyrėjai, kalbėdami apie graikų meną, apibūdinami kolonų matais. Kiekvienas stilius ieško proporcijos — tobulos, pavyzdinės ir patvarios. Šis polinkis į sustingimą, lygintinas su polinkiu į kanoną skulptūroje, palieka laisvę tam tikram judėjimui. Stilius yra dalykas, kuris nuolatos formuojasi ir deformuojasi: jis ieško savęs pro gausingų bandymų potyrius — suranda savo rimtį — išsklysta variacijomis ir rafinuotos technikos išmonėmis, kol galop pamina savo paties formas, užmiršta matus, kurie pradžioje pagrindė jo esmę. Tuomet palieka arba akademinė džiova, arba barokinė prabanga.

Bet šitie žinomi formų gyvenimo aptarimai toli gražu neaprėpia visų smulkmenų. Stilistinės raidos viduje duodasi įžvelgiami erdviniai santykiai, panašūs į tuos, kurie dažnai vartojami laikiniuose menuose. Galima nagrinėti formų gyvenimą viename kuriame stiliuje pritaikant joms tai metrikos dėsnius — ritminę sandermę, kiekybę, kirčio kilnojimą, tai dialektikos — kaip tai yra parodęs Baltrušaitis romėnų skulptūroje, tai kontrapunkto — nes yra tikra, jog, pavyzdžiui, tonų santykiai tapyboje iki tam tikro laipsnio yra saistomi taisyklių, kurios nėra nesugretinamos su muzikalinio kontrapunkto dėsniais.

Tačiau, antra vertus, neapsigaukime per daug pasitikėdami apgraibom sudarytomis definicijomis bei analogijomis, kurios erdvės reiškinius transponuoja į laiko kalbą, neišvengdamos nuolatinio pavojaus išvirsti tuščiomis metaforomis. Jei kas šiuo atžvilgiu daro mums priekaištų, mes iš anksto jaučiame, kiek jie yra pagrįsti. Griežtesnis ir geriau savo dalykui pritaikytas žodynas mums tikrai būtų didžiai reikalingas. Jį sudaryti — tai vienas pirmųjų mūsų uždavinių. Dabar gi šiais provizoriškais terminais bei metodais mes tenorime duoti mūsų tyrinėjimų linkmės apmatus ir parodyti, kaip galima išnarplioti begalinę formų kaitos įvairybę, kurios epizodus, etapus bei variacijas aš čia kol kas apibūdinau tokia sunkia ir neparankia kalba. Šituo keliu atlikta romaniškosios skulptūros analizė parodė, jog, išeinant iš kelių elementariškų temų, griežtai prisilaikant formalinio nagrinėjimo ir tepaisant erdvinių duomenų, galima prieiti iki sudėtingiausių, paviršutiniškai žiūrint — ko laisviausių ir ko aikštingiausių junginių, kur vizininkų genijus, atrodo (bet tai, žinoma, tik iliuzija), yra davęs fantazijai laisvas vadžias.

Neaižant tokių švelnių realybių, kurių gyvybinei dvasiai, kiek joje reiškiasi gyvenimo subtilumas, lankstumas bei kaitulingumas, pačios mūsų paskaitos rėmai atrodo per šiurkštūs, per kieti, vis dėlto galima griežčiau apibrėžti kai kuriuos autentiškus formų gyvenimo kelius ir nustatyti — nesakau, dėsnius, bet pastovumą jų bangų ir ribulių.

Taip suprastas, formų valdytojas, tai yra menininkas, gali būti sulygintas su geometru, nes pastarojo yra prievolė matuoti tysą ir gvaldyti jos problemas. Aš pats gerai jaučiu, kaip būtų pavojinga priimti šią idėją visiškai žalią ir be jokios kritikos; ir aš nemanau neigti, kad geometrinė aistra, kuri nuo amžių kvaršina tam tikros linkmės protus, — perkelta į tariamų tikrybių plotmę, gali mus paska-

tinti prie bevaisiškų mėginimų kur kas subtilesnio, lakesnio pobūdžio judesius įsprausdinti į šiurkščias, sustingusias formules. Mūsiškas geometrijos naudojimas turi būti daug nuosaikesnis, negu mano kai kurie šių dienų estetikai. Galima tik pasakyti, kad menininkas, kaip ir geometras, mąsto erdvę ir formą pagal tarpinius grynosios geometrijos ir topologijos metodus ir kad jo matai niekuomet nėra apsaugoti nuo tam tikrų, tik jam vienam būdingų pinklių. Dar daugiau — jis įneša į erdvę elementų, apie kuriuos grynoji geometrija iš viso nieko nebegali spręsti. Kaip ten bebūtų, vis dėlto yra tiesa, jog tiktai erdvėje, o ne kur kitur, reiškiasi jo veikla, ir tiktai čia reikia ieškoti jos aptarties.



Jei man ateitų į galvą rašyti savo idėjų istoriją, aš pradėčiau nuo šitos, kuri pirmiausiai ir ilgiausiai buvo įstrigusi į mano sąmonę: formų gyvenimo reiškimasis tįsoje tėra vienas, dvasinis, grynai intelektinis požvilgis. Jis įgyja savo lemiamą jėgą tiktai išsiskleisdamas medžiagoje: galima net sakyti, kad jis tiesiogine to žodžio prasme gyvena tiktai čia. Jei meno veikalo intencija nėra meno veikalas, tai juoba nėra veikalu geležiniai geometrinės abstrakcijos griaučiai: forma reiškiasi medžiagoje ir iš jos gauna būdingąsias savybes.

Bet iš pradžių reikia atsisakyti nuo bet kokios pasyvios sąvokos: čia mums pagelbės kai kurie Tolimųjų Rytų rašytojai, pripratę prie mąstymo, kuris neskiria dvasios nuo medžiagos, kuriam medžiaga visuomet yra dvasinga. Senasis scholastinis skirstymas, kurio mes iš įpročio laikomės savo netikslioje, svyruojančioje kalboje, jiems jau seniai atrodo grynai dirbtinis, ir tų kraštų meno pavyzdžiai, būtent — tapyba ir graviūra, gražiai pavaizduoja, kaip šviesi, oringa, besvorė medžiaga, iš kurios jie yra padaryti, — kartais truputėlis vandens ir tušo, — vis dėlto turi tokią ypatingą valią ant formos, kad ši be anos būtų tiesiog neįsivaizduojama; ir toje subtilioje tarpusavio apykaitoje — kurią nepaliaujamai valdo taisyklė „lygiai tiek, kiek reikia" — dvasia, medžiaga ir forma darosi nebeišskiriamos.

Medžiaga nėra pasyvi, medžiaga yra kūrybinė jėga, forma negali be jos išsiversti. Antinomija „dvasia — medžiaga", kaip jau sakiau, yra tokia pat savavališka, kaip talpmens — talpinio antinomija. Į šitos tiesos išryškinimą mes dabar atkreipsime visą savo dėmesį.

Visų pirma įsidėmėsime, kad meno medžiagos visuomet yra vienatinės, nepakartojamos. Jos neegzistuoja tokios, kokios yra gamtoje.

Žinoma, Paroso arba Carraros marmuras, iškirstas iš kasyklos, yra skulptoriui medžiaga, bet išskaptuotas marmuras jau yra kita medžiaga, įgijusi savo pirmuoniškumą, savo orumą, savo išraiškos jėgą iš to fakto, kad yra tapusi forma; arba, tiksliau sakant, susikirsdami savo priešybėmis, susikeisdami savo išgalėmis, šie dalykai susituokia, sumyšta ir suima jėgą vienas iš kito. Taip tatai skulptūra nėra tam tikrų formų intalpis toje ar kitoje medžiagoje, bet tai yra medžiagos tvėrimo aktas — svoryje, tankume, žieveje. Tas pat ir architektūroje. Medžiaga, kurioje ji įsikūnija ir įsipavidalina, nėra pasyvi, nes yra sutvarkyta pagal suderintus matus, nes gauna arba, tikriau, priima tam tikrą šviesą ir ją atspindi tam tikru būdu pagal taisykles, kurios išplaukia iš formų buities sąlygų ir duodasi išnarpliojamos įžvalgaus stebėtojo.

Bet dar labiau tatai tinka tapybai, šitai absoliučiai vienatinei, visiškai žmogaus sutvertai medžiagai, šitam naujai sukurtam, savyje uždaram pasauliui, o dar labiau — graviūrai, ir dar labiau — įvairioms piešinio medžiagoms. Lengva susigundyti mintimi, kad piešyba esanti abstrakčiausias iš visų menų, nes interpretuojanti erdvę pačiu schematiškiausiu būdu: anaiptol, ir jeigu mes kiaurai nepersisunksime šita mintimi, jeigu mūsų metodas nebus griežtai paremtas šitais principais, tai bus tuščias mūsų darbas. Piešinys nėra formos gairė ar ištrauka. Jis nesistengia išskobti iš jos medžiagą, be kurios forma iš viso negalėtų nė egzistuoti. Ko ploniausias brūkšnys, ko lengviausias ir ko šykščiausias akcentas, ko paprasčiausias popierius, ko ekonomingiausias tepsnis, arba dėmė, vis dar tebėra medžiaga, atkreipta į mūsų jusles.

Kaip didžiai mums būtų reikalinga knyga apie meno medžiagas, kur nuolatos būtų tarpusavy derinami formos ir medžiagos santykiai. Ji yra pagrindinė, šita sąvoka, bet kartu ji yra susijusi su daug platesniu refleksijų ratu, apimančiu techniką, tai yra meno įrankius. Jūs neturit niekuomet užmiršti, kad menas yra daromas rankomis, tam tikroje medžiagoje, su tam tikrais įnagiais. Iš privilegijos būti medžiagos, įnagio ir rankos bendrininke forma gauna savo ypatingą gyvastį. Ilgą laiką technikos sąvoka buvo manųjų studijų pagrindas, ir aš vyliausi, kad čia, iš šito vienintelio požiūrio, išsispręs visi mano nerimasčiai. Be abejo, aš buvau priverstas išplėsti šitą sąvoką, pažvelgti į ją iš daug erdvesnės perspektyvos. Bet aš ir šiandien nesiliauju galvojęs, jog sunkią ir net pagrindinę klaidą, gresiančią suža-

loti visus mūsų darbus, daro tie, kas technikai su panieka teskiria vaidmenį tarnaitės, aklai pildančios grynus dvasios liepimus.

Iš pat jaunystės dienų man buvo progos pačiam pajusti menininko dirbtuvėje, kiek gyvastinga yra technika. Ji yra surišta su ypatingu likimu, kuris nėra iš anksto įrašytas istorijoje ar bendrosiose žmonių gyvenimo sąlygose. Man ilgai teko studijuoti graviūrą, šitą alchemiją, kuri per medžiagą ir įrankį suteikia formai nepaprastos kokybės poeziją. Kaip man matos, iš šitų studijų aš laimėjau tą pirmenybę, kad esu visiškai apsidraudęs nuo bet kokios *juodadarbiškos,* mechaniškos pažiūros į techniką ir amatą. Amatas ir technika nėra vieną kartą visiems laikams nustatyta kalba kilnioms mintims. Amatas ir technika turtėja be paliovos. Kaip menas kuria vienatijas medžiagas, taip ir menininkas dirbdinasi įrankius pagal savo reikalą. Ranka, šis dievas penkiuose asmenyse, jiems įkvepia savo sugebėjimus ir savo reikmes. Galima jausti rankos kaitrą kiekviename didžiame meno veikale, o įrankis, kaip matome iš paties žodžio, yra rankos prailginimas bei išnašas.

Menininkas, kaip dievas-kūrėjas, nuolatos išradinėja ir naujina, net tuomet, kai lieka ištikimas pirmapradžiams daviniams. Jo mintis nėra grynas noras. Ji grumiasi su jėgomis, iš kurių daug gauna, kurias pritaiko arba perdirba, bet niekad iš jų neištrūkdama. Menininko psichologija, arba, kitais žodžiais, formų gyvenimas jo dvasioje, yra techninė psichologija. Ir visų pirma kiekviena technika yra pašaukimas, ji šaukiasi, ji reikalauja tam tikros dvasinės rūšies žmonių. Užšokdami už akių tolimesniam mūsų minčių plėtojimuisi, galime jau dabar pasakyti, kad formos, įrankio, medžiagos ir rankos sąveikis nepakenčia pakaitų. Prisiminkite valandėlę kokį Ingres'o piešinį ir prileiskit, kad jis atliktas sangvina. Ir, atvirkščiai, pagalvokit apie Watteau piešinį, atliktą švino pieštuku. Įsivaizduokite, jei galite, Albrechtą Dürerį litografu. Jūs be vargo pajusite, kaip viskas yra pagadinta: Düreris nebepažįstamas, Watteau iškreiptas, Ingres'as beviltiškai sudarkytas.

Apspręsdamas menininką nebe kaip geometrą, tai yra žmogų, interpretuojantį pačią erdvę savyje, priversdamas jį susiremti su konkrečiais, spalvotais, srovingais duomenimis, aš jį regiu kaip fiziką, kaip chemiką, kaip biologą. Jis kuria pasaulį, turintį savus dėsnius ir savas medžiagas, savą apibrėžtą santykių sąrangą tarp įvairių formų, įrašytų medžiagoje. Kiekvienas menininkas turi ypatų pasaulį, ir nuostabus yra tų pasaulių vieningumas bei sandermė. Be

abejo, turėdami galvoje šitą vienalytiško pasaulio tveriamąją galią, kurią natūraliai gimdo kūrėjyje formų gyvenimas medžiagoje, renesanso vyrai, kaip apie tai liudija Alberti, laikė tapytoją žmogumi, labiausiai panašiu į Dievą. Ką tai reiškia? Kad jis gerai *mėgdžioja* Dievo darbus? Kad jis yra geras septynių Dievo dienų veikalų pamėgdžiotojas? Anaiptol. Menininkas, kaip patsai Dievas, kuria savitą pasaulį, ir jo įstatymo reikia ieškoti tik to pasaulio viduje, o ne kur kitur. Tiktai čia, tiktai šituose formų tarpusavio santykiuose, tiktai šitame ypatingame medžiagos gyvenime mums atsiskleis fiziniai, cheminiai ir biologiniai šių „tvarinių" dėsniai.



Formos, gyvendamos erdvėje, gyvendamos medžiagoje, gyvena ir dvasioje. Matėme, kaip jos plėtojasi atskirtyje nuo mūsų, nuo menininko; jos taipgi plėtojasi jame ir mumyse. Ir ar galėtų būti kitaip? Dvasia taip pat yra forma. Vidinė dvasios veikla iki pat švelniausių, lakiausių jos vilnių vilnelių, iki pat klaidžiausių, chaotiškiausių sielos judesių, iki paties palaidžiausio sapno arabeskų — vis tai tebėra formos, ir jeigu mes nesuvokiame jų pačių, tai mes jų nesuvokiame iš viso.

Taigi, formų gyvenimo ir dvasios gyvenimo santykio idėja turi rasti vietos mūsų koncepcijoje. Tačiau būtų klaidinga šį santykį pavidalinti pagal sąvokų, jausmų ar vaizdų gyvenimą. Tiesa, idėjų gyvenimas negali būti aklinai įspraustas į logikos ar asociacijos rėmus, jame turi būti palikta vietos tam tikram meniniam momentui. Jų genealoginiuose santykiuose galima įžiūrėti kai kurių panašybių į meno veikalo genealogiją arba į stilių raidą. Bet idėjai nėra būtina įsikūnyti. Ji pati sau yra medžiaga, erdvė ir laikas, ir, nors kitoje plotmėje, tas pat galima pasakyti apie jausmų gyvenimą. Gi forma dvasioje visuomet yra erdvė ir medžiaga, ir čia yra esminis jos bruožas. Netgi negryna, netgi migloto sapno ar geismo stovyje, jinai visuomet pasirodo su konkrečiais savumais. Su erdve ir medžiaga, kurie nėra šiaip sau, bet jau paliesti įrankio, su rankos valdymo antspaudu. Ranka dvasioje juda formos link, ima ją ir lipdo jos pavidalą. Ji daugina savo judesius tiek, kiek yra reikalinga. Dvasia, kurioje gyvena formos, nėra dangiška sfera, iš kur genijus svaido savo kūrinius besąlyginiu *fiat*. Tai yra dirbtuvė. Ir formų gyvenimas dvasioje nėra kitoks, kaip formų gyvenimas medžiagoje ir erdvėje.

19. 977

Bet ar nėra jis vidinių vaizdų gyvenimo valdomas? Ar menininko dvasia nėra labiausiai pertekusi vaizdais, ir ar veikalas nėra vaizdo kopija? Taip, bet labai ribotoje, būtent, vizininkų šeimynoje. Menininkas nebūtinai yra stipriausiai haliucinuojąs žmogus. Paprastas žmogelis gali naktį regėti kur kas gražesnių, skaistesnių ir turiningesnių sapnų, jo regimoji atmintis gali be pastangų gaminti atsiminimus kur kas ryškesnio piešinio, kur kas šiltesnės spalvos. Vaizdas yra staigus „baigta vienu ypu", kartais su ryškiausiais formos savumais, išskyrus vieną, esminį — medžiagą. Jis nesveria, jis neturi branduolio, jis nėra drungnas nuo žmogaus rankos. Vidinis vaizdų kinematografas šiuo atžvilgiu griežtai skiriasi nuo formų gyvenimo dvasioje.

Ar šitos mintys neveda į specialybinę psichologiją, kuri tiek pat nustoja savo aplamai žmogiškos vertės, kiek laimi techninio intereso požvilgiu? Dalykas toks, kad čia mums nerūpi *bet kuris* šiaip sau žmogus, kažkokia bendrais, visuotiniais žmonių veislės duomenimis paremta psichologinė anketa, arba, kitais žodžiais tariant, toks maketas, kuriame galėtų save atpažinti visi žmonių bendruomenės nariai. Kiekvieno menininko yra du asmeniu, kurių gerą ar blogą santarvę reikia dar apibrėžti, nes santykiai tarp menininko ir žmogaus toli gražu nėra aiškūs ir paprasti. Panašus teigimas gali kai kam pasirodyti drąsus. Jis mums atrodo keistas, kai pagalvojame apie to ar kito didelio veikalo žmogišką turiningumą. Ir vis dėlto reikia pripažinti, kad nėra pastovaus sąryšio tarp sodrumo, tankumo gyvenime ir — formoje. Žinoma, nemanome izoliuoti menininką. Jis yra žmogus su tam tikromis reikmėmis, instinktais, dorove, temperamentu, dvasiniu gyvenimu. Jis yra pilietis, tėvas, meilužis, draugas. Mūsų artimieji yra jo artimieji. Jo buities reginys ir profilis mums primena vietas ir veidus, sklidinus mūsų buities atmosferos. Mes nesiliaujame su meile tyrinėję žmogiškąją šitų gyvenimų smulkmę, stebėdamies, kad visi jų herojai yra nukrėsti iš to paties mūsų molio. Be abejo, jie priklauso mūsų bendruomenei, niekas negali to užginčyti. Bet jų turima viena didelė privilegija, būtent, kad jie ne tiktai *kuria,* bet ir *formuoja.* Šita ypati funkcija, šis šiurkštus darbas su beforme žaliava, ši kieta priedermė gyventi ir gyvendinti formas su griežčiausia varà apibrėžia vidinio gyvenimo tėkmę ir ribas. Šituo bruožu bet kurio, net antraeilio menininko psichologija esmingai skiriasi nuo jautriausio, „meningiausio" mėgėjo psichologijos. Ir nesunku pastebėti, kad meno herojaus buitis gali būti kupina paslėptų stebuklų ir žavesių, nieku ypatingu neprasikišdama pro kasdieniškos žmogiškos buities rėmus. Kas, gal būt, labiausiai mus atstumia nuo biografinių

romanų, — tai amžinas dirbtinis tariamų sąlyčių atkasinėjimas — tarp gan trivialių arba tikrai nepaprastų didelės karjeros epizodų ir tos paslaptingos veiklos, kurią formų gyvenimas be paliovos žadina ir kursto sielose, patekusiose despotiškon jo valdžion.

Po šių išvedžiojimų bus aišku, jog dvasia, apie kurią čia kalbama, kiaurai „profesionališka" dvasia, palieka žmogaus dvasia visame savo kaitulingume. Tam tikras formų ratas ieško sau gyvenimo tam tikrame dvasių rate. Forma nėra man absoliuti, o dvasia — nėra abstrakti bendrybė. Yra skirtingų dvasių ir skirtingų formų. Jų tarpusavio sąryšį, gal būt, lengviau suprasime prisiminę giminystę, kuri jungia kai kuriuos meistrus į dideles šeimynas amžių tįsoje. Aš teikiu didžiulę reikšmę dvasinių šeimynų principui, kuris tarp įvairiausių aplinkų ir tolimiausių gadynių suranda akivaizdžius, kitu būdu neišaiškinamus ryšius. Be abejo, čia gali būti, bet ne visuomet būna istorinių įtakų poveikio. Ir tais atvejais, kada jų įsikišimas esti paveikus, kada jų nešėjai ir jų keliai esti neginčytinai aiškūs ir žinomi, tyrinėtojas turi būti įsitikinęs, kad dirva jau buvo paruošta — geromis laidumo sąlygomis, tam tikrais giminystės sąskambiais. Kita proga esu išdėstęs savo kritiškas pastabas apie perdėtą dangstymąsi įtakos sąvoka, apie netikusį jos aiškinimą smūgio veiksmu. Pakartosime dar sykį, kad nemanome neigti jos reikšmės, nes ji yra vienas esminių civilizacijos įnagių, ir amžinas jos paslankumas nuolat judina, raizgo ir turtina žmonių bendruomenę. Bet ji nėra viskas, ir netgi tėra menkniekis, jeigu neatsiremia į pagrindinius sąveikius, kurie gali veikti ir be jos — srityje, kur kas žingsnis viską lemia niuansas, skirtybė, įvairumas ir individualybė.

Kad dalykai esti panašūs, tai nebūtinai dėl to, jog yra įtaka — gal būt, ir dėl to, kad yra giminystė, ieškanti savo atitikmens ir dvasinio atskambio. Taip kuriasi laike dvasinė sąranga sandermėje su formine sąranga.

Reikia betgi pridėti, kad šita forminės ir lygia greta dvasinės sąrangos idėja neturi būti pretekstu griežtai atribotoms kategorijoms — be pereinamų laipsnių, be tarpusavio sąveikos. Lygiai, kaip nėra būtina, kad formų gyvenimas dvasioje reikštųsi griežtais šuolias — priešybėmis ir staigiomis perkaitomis. Metamorfozių principas, kuris toje pačioje gadynėje, to paties rėmo ribose, to paties stiliaus apybrėžose sukuria tokių įdomių ir taip aiškiai regimų skirtybių, dažnai veikia lengvučiais poslinkiais. Panašiai, kaip kalbančio žmogaus balsas kartais kaitalioja mintį jau vien pačia kalbėsena, kirčio uždėjimu ant

to ar kito skiemens, ant to ar kito žodžio, panašiai, kaip kalba įvairėja įvairių žmonių lūpose, jog net bendrasis tarminių variacijų šaltinis darosi beveik nebeatpažįstamas, taip ir formų gyvenime medžiagoje ir erdvėje — lengvučio krypsnio užtenka sukurti vienatinėms vertybėms. Architektūroje paprastas matų pertvarkymas visiškai pakeičia santykių sistemą, sukurdamas naują veikalą. Muzikoje tembro modifikacija, kirčio perkėlimas giliai pakeičia garsinę medžiagą, tempą ir skambėseną. Štai čia, mano manymu, bene bus nuostabiausias formų gyvenimo savumas, ir mes, gyvendami laikotarpyje, kuris taip didžiuojasi savo perversmais, kuris taip baimingai vaikosi staigumo ir griežtumo kaitoje, kuri kas valandą iš naujo kainoja visų vertybių vertę, — mes neturime užmiršti, kad meno veikalas gali būti beveik tapatus kitam meno veikalui ir vis dėlto skirtis nuo jo ko griežčiausiu būdu: pro tą patį stilių, pro tą pačią dvasinę sąrangą, pro paveldą, pasemtą iš tų pačių šaltinių, galingai prasiveržia krypsnio skirtybė.

Apie šitas problemas man teko mąstyti valdant muziejų, kuriam aš tyčia supirkinėjau meistrų kopijas, tapytas kitų meistrų. Nieko nėra labiau pamokomo: *Dantės laivės* kopija minoriniame registre — Manet, Van Dycko kopija — Ricard'o, kopijos, darytos Fantin-Latouro, Degas, — man vaizdžiai parodė kūrybinę jėgą reiškinio, kurį mes pavadinome krypsniu. Ištikimiausiose kopijose, atliktose menininkų, kurie tenorėjo pasimokyti ir stengėsi būti griežtai raidiški, — jie tolydžio įterpdavo savitą akcentą, originalų toną, nepakartojamą gestą.



Priėjome paskutinę šios paskaitos dalį, gal būt, pačią svarbiąją — formų gyvenimą laike. Yra tekę girdėti nuomonių, kad mes norį bergsonizuoti istoriją. Kaip ten bebūtų, yra tikra, jog istorijoje, kaip ir asmeniniame gyvenime, reikia skirti laiką kaip sustingusių matų skalę ir plastišką veiklos laiką. Laiko, kuriame vyksta žmonijos gyvenimo slinktis, bangos nevisuomet esti vienodo ilgio, jo greitis nėra pastovus. Nėra nė reikalo nurodinėti į tokias aiškias ir milžiniškas laiko tėkmės, „chronizmo" skirtybes, kaip matome, pavyzdžiui, sideriniame, geologiniame ir biologiniame laike. Bet ir istorija, taip gražiai skanduota šimtmečiais ir metais, yra nemažiau tinkamas chronologinio nelygumo ir plastiškumo pavyzdys. Vienur dalykai vyksta greičiau, kitur lėčiau. Kiekvienas stilius įneša į tą patį laiko momentą

ir savo pasivėlavimą, ir savo aktualumą, ir savo pasiankstinimą. Vienos ir tos pačios apybrėžos viduje įvairūs vienamečiai reiškiniai ją tempia atgal, stabdo vietoje arba stumia priekin.

Taigi, chronologija mums yra būtinai reikalinga, ne kaip tikslas sau, bet kaip metrinė sistema, savo pavyzdine reikšme. Vien tik ji gali mums parodyti, kad tuo pačiu laiko momentu vyksta įvykiai, nepriklausą prie to pat praeities, dabarties ar ateities registro. Iš šito požvilgio buvo natūralu teigti ar bent prileisti, kad formų gyvenimas laike kuriasi savą, ypačią sąrangą.

Yra politinių institucijų, religinių institucijų ir socialinių institucijų sąrangos. Yra ir meninių formų gyvenimo sąranga. Bet vienos ir kitos ne būtinai yra sinchroniškos savo slinktyje. Jų tarpusavio santykis nėra būtina ir absoliuti sąveika. Aš nesakau, kad jos amžinai kertasi ir priešinasi vienos kitoms, bet man rodosi, kad jų santykiavimas vis dėlto nėra nuolatos ir neišvengiamai harmoningas bei darnus. Paslankūs, neapibrėžti ryšiai, daugiau ar mažiau glaudūs, daugiau ar mažiau palaidi, kur pagrindinis daugiklis gali būti kaitaliojamas. Teisingai nustatinėti šio sąryšio kiekį ir kokį — toks yra tikrasis istoriko uždavinys, ir galima net sakyti, kad mes tik tiek tesame rimtais istorikais, kiek sugebame pajausti šitą nepriklausomybę ir nepastovumą. Figūros, kuriomis faktai išsidėsto, išsirikiuoja prieš mūsų akis, primena lapą orkestrinės partitūros, kur sulig vienu ir tuo pačiu dirigento lazdelės mostelėjimu įvyksta dalykai, visiškai skirtingi trūkiu, tembru, įtampa. Vienu žvilgsniu permesdami šį sudėtingą raizginį reiškinių, kuriuos muzikalinis raštas priverstinai išdėsto laiptais vienus viršum kitų, nekintamuose linijų bei gaidų rėmuose, mes turime drauge išmokti įsiklausyti į gausmą tų daugingų jėgų, kurios tai sumyšta, pereidamos vienos į kitas, tai vėl iš naujo iškrinka, — idant sugebėtume tiksliai, negaišdami, atpažinti piešinį kiekvienos iš jų.

Vienlypiška raidos koncepcija, toje pačioje kreivėje grupuojanti reiškinių sekas ir tuose pačiuose taškuose koncentruojanti faktus, pareinančius iš įvairiausių laiko sričių, neišvengiamai paverčia mus netikusios istorijos dirbėjais. Raida nėra akla, automatiška, izochroniška jėga. Jos eiga be galo nelygi — tai palaida ir ištižusi, tai griežta ir suspausta, tai išraižyta šuoliais, kuriuos senoji filosofija buvo gamtai iš viso uždraudusi. Joje yra galimos perkaitos, savo rūšies staigūs praeities atkryčiai, apie kuriuos buvo manoma, kad jie yra išnykę negrįžtamai. Toli gražu nepanaši į lėną lygumų upės srovę, jinai noromis įvairina savo kelią ko didžiausiomis lygmens ir tėkmės skirtybėmis.

Vingiais ir pakopom graužia ji nelygią savo vagą. Visos kitos doktrinos atrodo apkrėstos praamžinės harmonijos antkryčiu. Be abejo, tai yra pats sunkiausias priekaištas taine'inei „momento" koncepcijai, kuri vis dėlto turi tą nuopelną, kad į istorinio laiko koncepciją įveda savo rūšies mazgus, arba sąveikos taškus, stipriau ar silpniau surizgusius, bet visuomet turinčius apveizdišką pobūdį. Meno šedevras nėra nei chronologinis laimikis, nei sėkminga gerai atseikėtų jėgų santalka.

Prieš šią momento koncepciją mes turime rimto pagrindo pastatyti kitą, būtent, įvykio. Negalima įvykio apibrėžti jo palikuonių gausumu ir jo padarinių didybe. Taip pat nepakaks pasakius, kad jis atsiliepia į nesąmoningas reikmes, kurios susilaukia jame staigaus, sprogsmingo pątenkinimo. Jis reiškia vienos laiko sąrangos įsikišimą kitoje; jisai su neregėta įtampa ir šviežumu atgaivina nugrimzdusią praeitį, grąžindamas ją prie dabarties krantų, arba jisai suteikia pavidalą ateičiai, ligi tol matyte nenumatomai. Bet šitie žodžiai teturi simbolišką vertę, realieji santykiai yra kur kas painesni. Gal būt, „įvykiai" tėra amžinosios įstangos įerdvinti reljefai ar bent ryškiausieji reljefai, labiausiai prasikišantieji, nes mums reikia pratintis kiekviename fakte įžvelgti jo įvykinę dalį. Kurti įvykį — tai reiškia įstaiginti momentą. Veikalas, kuris yra įvykiu, pajungia laiką, suteikia jam naują eiseną. Formų gyvenimas kuria savo rūšies laiką, kurio alsavimas esti daugiau ar mažiau karštas, daugiau ar mažiau lėtas.

Grįždami prie Taine'o — šito gerbiamo ir puolamo seno priešininko — svarbiųjų doktrinos tezių, galėtume lygia dalia parodyti, kaip formos kuria savo aplinkas. Esama forminių aplinkų, kurių viduje gyvena meistrai. Menininkas visų pirma yra formų pasaulio gyventojas. Jis yra svečias tam tikro stiliaus, tam tikro momento šitame keistame gyvenime, kuris jį neša, su kuriuo jis bendradarbiauja. Toli gražu nemanau neigti, kad jis yra susaistytas stipriais ryšiais su socialinėmis aplinkomis, kad jis perima jų aistras, kad jis panaudoja tam tikras jų išgales. Visa tai yra neginčytina tiesa. Bet iš čia dar lieka geras tarpas iki minties, kad šita aplinka yra jam esminga, kad iš jos davinių galima išvedžioti meno veikalų genealogijas. Mūsų gi studijų uždavinys — rekonstruuoti formines aplinkas ir patikslinti jų bruožus.

Lygiu būdu formos rankioja ir buria savas rases. Esama dvasinių šeimynų, ir aš esu parodęs, kad jos apibrėžiamos pagal savo polinkius prie tam tikrų formų. Iš čia nauja perspektyva į laiką. Galima būti artimesniu dvasiniu giminaičiu praeities žmogui arba tolimam svetimšaliui, negu rasiniam broliui. Galima būti jų tautiečiu ir amžininku

nepriklausant nei jų tėvynei, nei jų amžiui. Formų gyvenimas kuria savo dinastijas, išsklaidytas amžių tįsoje. Šitoje stebinančioje figūrų ir vaizdų karalystėje, kurioje mes iš pradžių tematome pilnutinės kartų buities sąlyginį produktą ir dokumentinį pavaizdą, išryškėja santykiai ir sąveikiai daug griežtesni už tuos, kurių miglotą vaizdą teikia etnografija.

Bet ar mes nepakeičiame išviršinį Taine'o determinizmą dar griežtesniu, dar sunkesniu išvidiniu determinizmu? Priekaištas, kurį aš pats sau padariau, bet kuris manęs nejaudina. Aš esu įsitikinęs, kad tarp įvairių varžtų, mano suraizgytų aplink meno veikalą, palieka laisvės genijus, kuris, suspaustas iš visų šalių, kaip tiktai šitos varžos griežtume randa neišsemiamą šaltinį metamorfozių išmonėms. Krypsnis pats vienas tvirčiausiai nusistovėjusią sintaksę nuspalvina originaliu tonu. Sandariausiose sistemose, klasiškiausiuose, tai yra patvariausiuose stilių tarpsniuose jis prasikiša kokiu subtiliu elementu, vos juntamu grybšniu, kuris galingai ardo harmonijos dėmenis ir, kaitaliodamas santykių sąrangos begalines mažybes, kuria formos, aplinkos, rasės ir laiko staigmenas.

Iš prancūzų kalbos išvertė
Kęstutis Stalioraitis

MENO KŪRYBOS ANALIZĖ

E. MEUMANAS

Iškėlę visų pirma klausimą, kas gi yra *paties menininko* kūrybiniai motyvai, rasime, kad juos galima suskaidyti į *dvi grupi*. Vieną jų sudaro *bendrieji* meniniai motyvai, liečią kiekvieną menininką jau vien dėl to, kad jis yra menininkas; į antrąją grupę įeina grynai *individiniai*, žymį atskiro menininko ypatingumą, meninį individualumą bei originalumą.

Norint šiokį ar tokį meną suprasti — reikia žinoti — bendrieji meniniai motyvai yra ypatingai svarbūs — ir itin dėl tos priežasties, kad su jais surištas kiekvienas menininkas, bet taip pat ir dėl tos, kad jie *ne visuose* jų *vienodai* reiškiasi; kad ir būdami tos pačios vertės, sakytieji motyvai kiekviename menininke žymėsis *vis kitokiu santykiu*; viename tie patys bus pajungiamieji, kitame — kitų motyvų pajungėjai. Destis, kuris arba kurie iš tų bendrųjų motyvų ima viršų ant kitų, paprastai galima susekti ir linkmę, kuriai priklauso menininkas.

Iš bendrųjų meninių motyvų, apsprendžiančių menininko kūrybą — tiek pagal pačių menininkų liudijimus, tiek pagal veikalų bei linkmių rūšį — galima nurodyti *tris* svarbiausiuosius, kurių susiderinimas yra pagrindęs kiekvieną meno veikalą ir apie kuriuos galima štai ką pasakyti: nė vienas tikras kūrinys nebuvo be jų sukurtas. Aš čia trumpai juos suminėsiu: 1) kūrėją stipriau ar silpniau pagaunąs, jo sielos gyvatą sukrečiąs *meninis pergyvenimas;* 2) *troškimas,* arba veržimasis tąjį pergyvenimą *menine lytimi išreikšti;* 3) *stengimasis šią „išraišką" paversti nenykstamu meno veikalu.*

Šitie trys pagrindiniai kūrybos motyvai, aiškinant bet kokį meną, yra tiek svarbūs, jog mums teks juos dar smulkiau aptarti.

1. Jau matėme, kad visų pirma eina *stiprus vidujinis menininko pergyvenimas,* su kuriuo ir užsimezga visas jo kūrimo darbas. Remiantis menininkų liudijimais, tatai juslinis reiškinys (antai, plastikui), labai gyvai suėmęs sielos gyvatą ir vaizduotę, pav., gavus pamatyti meniniu atžvilgiu įdomų reginį, nuotaikingą apšvietimą, nepaprastai puikų spalvų žaidimą (van Goghas) arba kieno įspūdingą galvą, gra-

žiai ir būdingai judančią žmonių grupę ir t. t.; tuo ir prasideda kūrybinis aktas. Arba, sakysim, poetą bei muziką kurti paragina koks gyvenimo įvykis, įgaunąs poetinės arba muzikalinės reikšmės. Taip gimė Richardui Wagneriui jo *Skrajojančio Olando* idėja, beplaukiant jam audrotą naktį Baltijos jūra iš Rygos į Londoną; vėjo švilpimas ir staugimas jo burinio laivo stiebuose sužadino jame draminius bei muzikinius *Olando* motyvus. Arba mes žinome, kad Goethę žinia apie nelaimingą įvykį (Kristutės Lassbergaitės mirtį) įkvėpė sukurti *Girių Karalių*. Kitą kartą L. Feuerbachas aiškina, jog jo žinomasis paveikslas — *Koncertas* — gimęs iš tos minties, kad kartą jam pasitaikę matyti dvi grojančias mergaites itales, kurias išgirdęs po to už kelių dienų žuvusias.

Čia įsidėmėtina tai, jog šis motyvas dažniausia esti konkrečiai pavaizdaus pobūdžio, kurį kartais gali pakeisti ir labai gyvas vaidinys.

Tik taip atrodo, jog atvejais šitokį pergyvenimą atstoja kokia abstrakti meno idėja arba net ir tam tikra jo problema. Pasitaiko ir taip, jog kitą kartą tarytum užsakovas pats bus davęs tikrąjį kūrinio motyvą. Pirmąjį paaiškina toks gerai žinomas pavyzdys, būtent, kaip graikų skulptoriai padarė su jiems užsakytos pergalės dievaitės Nikės statula. Jiems buvo duotas uždavinys sunkiame ir trapiame marmure išskaptuoti iš aukšto žemyn besileidžiantį pavidalą, bet taip, kad jis neatrodytų į ką atsirėmęs. Mes matome, kad anie skulptoriai keletą šimtmečių šitąja problema galvas sau laužė. Tačiau veltui manytume, jog tik kokios taisyklės išimtis yra tai, kad kūrybinio akto sukurstymas išeina iš konkretaus, jausmus ir vaizduotę suimančio pergyvenimo. Nes, iš vienos pusės, kiekvienas meno veikalas, kaip ir aplamai kiekvienas žmogaus darbas, gimsta iš kokios nors idėjos, arba problemos, o iš antros pusės, menininkui tik tada pavyksta *tam tikru būdu išspręsti* tą problemą, kai jis jau visiškai konkrečiai bei pavaizdžiai įsivaizduoja tą sprendimą, išreikšdamas jį kokiu modeliu ar savo vaizduotėje jį regėdamas; o su tuo konkrečiai pavaizdžiu problemos sprendimu ir prasideda patsai kūrybinis aktas.

Panašiai ir vėlyvesniojo renesanso menininkams vaidenosi tam tikros problemos, apie kurias sukosi visa jųjų kūryba; antai, viena iš tokių buvo lubų perspektyva su savo be galo sunkiais ir rizikingais sutrumpinimais (juokais ji, berods, buvo vadinama varlės perspektyva, nes čionai užvis labiau matėsi vaizduojamųjų asmenų kojos). Bet kūrimo darbas vėl gi teprasideda tik menininkui visai konkrečiai, tam tikru vaizdingu motyvu, įvykiu, išsprendus perspektyvos problemą; o toks konkrečiai vaizdingas problemos įpavidalinimas ir bus

tikrasis kūrybos motyvas. Garsus pavyzdys to, kaip iš stačiai iki smulkmenų nurodyto meninio plano gali išeiti tikras meno kūrinys, yra Albrechto Dürerio piešiniai imperatoriaus Maksimilijono triumfui. Bet taip pat iš įvykdyto darbo matyti, kad menininką domino tam tikri pavaizdūs objektai, galėję būti tikraisiais kūrybos motyvais, kaip, sakysim, iš povyzos puikūs vyrai ir žirgai, prabangūs vežimai, ginklai, kostiumai ir šiaip dar kas. Juk visa tai ir sudaro meninį pergyvenimą.

Atskirais atvejais šio pergvenimo *reikšmė* kartais *gana skirtingai nusistoja.* Esti ir tokių atvejų, kai, pav., jis tiesiai sužadina kūrybinį aktą — bent remiantis tapytoju van Goghu — taip, jog kokia nors spalvinė nuotaika jį spirte spiria pirma pasitaikiusia priemone ją užfiksuoti; arba pergyvenimas kai kada menininko viduje ilgai tveria; dažnai šis jį net pamiršta; tik vėl, kitų pergyvenimų iškeltas, jis iš naujo tampa įdomus ir, taip sakant, įgalintas tapti meniniu motyvu. Pastarąją, t. y. užtrukusių meninių pergyvenimų reiškimosi lytį labai dažnai randame Goethės kūryboje. Arba esti ir taip, kad meniniu atžvilgiu įdomus pergyvenimas iš pradžių sukelia bendrą idėją, kuri menininkui atrodo lyg neapibrėžtas motyvas naujam veikalui, ir ji tik gana apytikriai tenužymi konkrečią to motyvo lytį. Paskum čia pritampa dar ir kitų pergyvenimų, ir taip visi jie susitirština į aiškiau konkretų pavidalą. Dabar anas pirmykštis pergyvenimas susiformuoja — pagal menininko gabumų linkmę — į lyrinį eilėraštį, baladę, paveikslą ar statulą. Gerai tai paaiškintų vėl tas pats *Girių Karalius,* kurio galutinę lytį Goethe gavo tik kombinuodamas pirmykštį pasakojimą su kitais vėlyvesniais savo pergyvenimais. Žinia apie Kristutės Lassbergaitės mirtį davė pirmąjį akstiną, o *Girių Karaliaus Dukters* baladė, rasta Herderio *Tautų Balsuose,* padėjo ilgai jame tarpusį motyvą apvilkti poetine lytimi.

Palikę šią meninę lytį, pereiname prie kitos, kurią labai dažnai pasitaiko sutikti. *Gana daugely atvejų konkretų paskatinimą kurti menininkas gauna iš kokio kito veikalo,* kurį jam teko pažinti ir kurs jį patį ragina kurti. Begalės veikalų yra šitaip radęsi, nors čia, anaiptol, negalima kalbėti tik apie pamėgdžiojimą ar „kalybą". Antai, Shakespeare'o kūriniai veikė dramos lytį audros bei veržlo metu. *Verterio Kančios* — sentimentaliąją 18-ojo amžiaus beletristiką. Pestalozzi liaudinis romanas *Lynhartas ir Gartruda* stačiai sukūrė tam tikrą vokiečių liaudinio romano rūšį. *Meno Pasaulio* žurnalas neseniai apteiravo naujovinius menininkus, norėdamas žinoti, kokie veikalai yra jiems darę didžiausio įspūdžio. Iš menininkų atsakymų matyti, kad įžymieji jų labai dažnai svarbiausius ir ilgiausiai tvėrusius pakurs-

tymus yra gavę iš kitų veikalų; ir kad toks iš kito veikalo gautas pakurstymas duoda toli gražu ne vien tik savęs pakartojimus, matyti iš to, jog giliausieji meniniai sukrėtimai ne visuomet yra atėję iš menininkui savos srities.

Analizuodami menininko veiklą, mes vėliau pamatysime, kad šį meninio kėslo sukonkretinimą neretai galima rasti net ir pačiame atvaizdavimo akte; tiesiog sakytum, jog kai kuriems menininkams yra būdinga, kad jie savo mintims konkrečią lytį suranda veikalą bekurdami, pačiu jo įkūnijimo metu. Bet tai visiškai leidžia jusliškai vaizdingam pergyvenimui, kuriuo menininkas labai domisi ir jį vertina, būti pirmykščiu ir pirmaeiliu jo kūrimo motyvu. Tik kai kuriuose menininkuose pačioje pradžioje minčių įvelkamoji lytis tebėra nepilna ir ji jiems pasirodo esanti labiau kaip koks neapibrėžtas nujautimas, ir tiktai bekuriant tampa aiškiau apibrėžta. Poetui juslinį pergyvenimą paprastai atstoja „vaizduotės pergyvenimas": arba kokia nors asmenybė ar giliai jį sukrėtęs ir plastiškai bei vaizdžiai jo *viduje* besivaidenąs kurio žmogaus likimas, iš pasakos ar istorijos paimta medžiaga ir panašiai. Toks iš vaizduotės imtas pergyvenimas čia jam atstoja tikroviškai pavaizdų pergyvenimą, kylantį iš susigyvenimo.

2—3. Meno kūrybai suprasti daug svarbesni yra du kiti bendrieji motyvai: *menininko troškimas išreikšti* ir tam tikro meno priemonėmis vaizdingoje, jusliškai konkrečioje lytyje *paversti nenykstamu veikalu* visa tai, ką yra pergyvenęs. Trumpai, vienas jų bus *išraiškos*, antras — *vaizduosenos,* arba *veikalo* (formos) *motyvas.*

Visų pirma patyrinėkime išraiškos motyvą.

Troškimas išreikšti visa tai, kas mus gyvai palietė, yra *lygiai visus*, visų laikų bei kultūros laipsnių, visų kultūros epochų žmones *vienodai saistąs* troškimas. Kartu jo santykis su menu yra toks gyvas, jog šiandien neretai tenka girdėti sakant „Menas, tai reiškimasis"; tuo stengiamasi pasakyti, kad menas, paimtas subjektyviąja, veiklos (akto) prasme, esąs ne kas kita, kaip visuotinė žmogiškoji pastanga išreikšti stiprius, intensyvius, mūsų vaizduotę ir jausmus suimančius pergyvenimus.

Mes tuojau pamatysime, jog ši formulė, taip vienašališkai suprasta, yra *neteisinga.* Betgi iš pat pradžios ryžtamės pripažinti, kad bet kokiame mene, *tarp kitų,* glūdi ir grynai išreiškiamoji pastanga, kaip vienas iš vyriausiųjų jo motyvų. Vis dėlto, formulė: Kiekvienas menas — tai reiškimasis, atseit, vidujinė pergyvenimo išraiška, yra vienašališka ir nepilna. Norėdami išsiaiškinti *lygstamąją* reiškiamosios pastangos reikšmę menui, norėdami taip pat įsigyti šiek tiek pastovų pagrindą,

įgalinantį atskirti tikrąją reiškiamosios pastangos reikšmę bet kokiame mene, turime pirma pasisemti kiek žinių iš bendrosios psichologijos, nes reiškimosi vyksmus tiria šis mokslas, ir ypač naujausioji psichologija yra kruopščiai įnikusi tyrinėti raiškinguosius (ekspresyviuosius) judesius bei vyksmus (plačiausiąja to žodžio prasme).

1. Dabartinės psichologijos stebėjimai bei eksperimentai mums visai sutartinai parodo, kad visi pergyvenimai (pagavos, atsiminimai, fantastiniai vaidiniai, įvykiai, girdėti pranešimai, pasiskaitymai ir t. t.) tiek, kiek juos jausmai lydi, veržte veržiasi būti išreiškiami, stengdamies paprastų paprasčiausiu būdu išsižymėti kūne. Todėl tenka pasakyti, jog tame visų įjausmintųjų pergyvenimų stengimesi išsižymėti glūdi pati paprastoji, mechaniniu būtinumu pasižyminčioji mūsų sielos gyvatos apraiška.

O šis *jausmo reiškimasis,* pagal savo psichofizinę prigimtį, yra vėl *dviejų rūšių:* iš vienos pusės, jis yra nesąmoningas, t. y. valiai neprieinamas skelbimasis; iš antros gi — valingas (arba pusiau valingas). Nevalingajam jausmo reiškimuisi priklauso paraudimas ir išbalimas, padidėjęs bei sumažėjęs širdies ir pulso plakimas, kvėpavimo pasikeitimas jautuliams užėjus, raumenų įtampos bei judesių tempo pakitimas ir t. t. Kartu visuose įjausmintuose pergyvenimuose veikia ir tokie raiškinamieji vyksmai, kuriuos visai arba bent iš dalies tvarko valia; antai, mūsų judesių energingumas ir tempas, kūno valdymas ir eisena, veido išraiška ir „išraiška" siauresniąja prasme, t. y. mimikos žaismas ir mostai, galop, labai įvairiopas ir specializuotas vidaus gyvatos reiškimasis balso garsais ir kalbos žodžiais.

2. Toliau, mes iš *bendrosios prichologijos* žinome, jog, *bendrai imant, vidujinių pergyvenimų įvairiopumą bei intensyvumą lydi šito jausmų reiškimosi įvairiopumas, intensyvumas bei forma.* Antai, neapibrėžtos nuotaikos įgauna, palyginti, neapibrėžtą ir išraišką, gi apibrėžtas jautulys, sakysime, apmaudas arba užsidegimas (entuziazmas) pasižymi apibrėžta ir labai būdinga išraiška, kurią ir fiziologiškai galima tiksliai nusakyti, nurodant atskirus raumenis, kurie čia bus ėmę veikti, ir t. t.

3. Paskum, mes žinome, kad *kiekvieno žmogaus jausmų išraiška labai skiriasi nuo kitų žmonių išraiškos, jos intensyvumo bei lyties;* tie skirtumai tinka net ir paprasčiausiems, visai arba iš dalies nuo valios nepriklausomiems reiškimosi vyksmams. Kartais matome, kad kai kurie žmonės, skausmo užgulti, sulaiko savo kvėpavimą, o kiti smarkiai alsuoja; kad vieni sunkiai ką veikdami parausta, kiti — išbąla.

Ypač ši pirmykštė bet kokio jausmo reiškimosi prigimtis daug kuo paaiškina meną, nes čia tuojau pat galima įžvelgti *du dalyku, apsprendžiančiu tikrąjį išraiškos vaidmenį mene:*

a) *Jei* menas yra ir *kiek* jis yra įjausmintų pergyvenimu reiškėjas, tiek pat jisai tuo pasižymi *labai aplamai žmogiška* bei *būtina* psichofizine paskirtimi, ir jis *ne ta prasme yra kažkas atskira ir ypatinga,* kad kiti žmonės, nemenininkai, jame *nedalyvauja.* Kitais žodžiais tariant, *menas, kaip jausmų reiškėjas, nėra kokia ypatinga meninė, bet tik aplamai žmogiška apraiška,* ir todėl *nėra jis tik menininkų pranašybė.* Nieku būdu nepasakysi, kad labai gyva jausmų išraiška būtų specifinis meninis privalumas, nes yra netgi visai nemeniškų žmonių, gebančių gyvai savo jausmus reikšti. Vadinasi, ne šios aplamai žmogiškos raiškos gryno intensyvumo prasme privalu į meną žiūrėti kaip į jausmų reiškėją.

b) Iš to seka, jog pasakymas: Menas, tai reiškimasis, jo *esmės* kaip tik todėl nevalioja apspręsti, kad jis paremtas tik *aplamai žmogiškuoju* bet kokios meninės veiklos pradu. Kitaip pasakius: *to, kas meninei veiklai teikia ypatingą, atskirą vietą, to, kas joje yra būdinga, nerasi viename tik jausmų išreiškime, nes šis yra apskritai žmogiškoji apraiška.* Norint, kad išraiška būtų meno motyvas, *reikia, kad prie jos prisidėtų dar bent kuris ypatingas, specifiškai meninis motyvas.* Prieš aiškiau nusakydami tą ypatingąjį motyvą, kurs mums tik ir teatskleidžia meninės veiklos ypatingumą, visų pirma — dėl to, kad grynas reiškiamasis aktas šiandien mene taip labai vertinamas — turime dar truputį stabtelėti prie tvirtinimo, kad *stengimasis savo jausmus išreikšti pats savaime dar neturi jokios meninės vertės.*

Koks visuotinis ir kaip maža pats savaime meniškas tėra bendrasis žmonių reiškimosi troškimas, gausiai mums paliudija kasdieninis gyvenimas; matai gyvai besikalbančius ir besikėtrojančius žmones, ko nors sujaudintus bei stipriai sudomintus; arba vėl, aure, kitų dėmesį gaudančiu tonu kas nors švaistosi, vos spėjus jame jausmams mažumą suliepsnoti; ten vėl „reiškiamasi" prie butelio susėdus, ir t. t. Tą pat pasakytume ir apie kai kuriuos nelabai pagirtinus, bet gana įsigalėjusius žmonių įpročius, sakysim, prirašinėjimą sienų, uolų, nuo kurių matyti graži padaira, pripiešinėjimą ir prirašinėjimą svetimų knygų ir t. t. ir t. t.

Ir iš paprasčiausiojo jausmų reiškimo *esmės* aiškiai matyti, *ko šiai išraiškai stinga, kol ji galės virsti menu.* Visų pirma, įeina čia keli dalykai: a) Jausmų reiškimas įvyksta visai nesąmoningai, be tikslo ir

be plano, iš dalies net stačiai reflektyviai; iš esmės jis nė būte nėra tikra valios veikla. Bet šioks ar toks menas yra sąmoningas valios aktas, kurs visuomet siekia kokių nors tikslų; menininko tikslas mažų mažiausia yra pats žadamasis sukurti veikalas. b) Pats jausmų reiškimas jokio pastovaus veikalo nekuria; jis „išsibūva" gestais ir žodžiais, o iš tikrųjų jisai nėra niekas kitas, kaip tik gana netvarkingai sublykstelėjusi energija arba tiek pat neplaningas vidujinio įtempimo pašalinimas. c) Pats jausmų reiškimas yra beformis, kartais net *didžiai* beformis! Jame dar nė daigo nematyti meninės lyties ieškojimo; o bet koks menas yra kokia nors prasme stengimasis įforminti, įpavidalinti. Žinoma, mūsų įjausmintųjų pergyvenimų reiškimas *gali įgauti* ir meninę lytį. Mes tai, be abejo, matome pietų tautose, užvis italuose — jų kalbėsenoje ir gestuose. Bet tai jau nebe pats reiškimas; čia mažų mažiausia dar rasime *pritapusį* įgimtą nusivokimą apie gražias lytis — *kaip naują motyvą,* — tuomet jausmų reiškimas įgyja ir meninės vertės. d) Patsai jausmų reiškimas geba būti *juo neformingesnis,* juo *intensyviau* pagauna mus įjausmintas pergyvenimas, ir tuo aiškiai išryškina savo pirmykštį *palinkimą* į beformiškumą. Ekstazės pagautojo daina pavirsta riksmu, šokis — įsiutusiu blaškymusi; ramus plastinio menininko darbas dideliame sielos sujudime yra stačiai negalimas. Tuo būdu *grynasis* troškimas reikštis pagal savo pagrindinę, pirmykštę tendenciją pasirodo besąs *formai priešingas.*

Suglausdami galime pasakyti: Kad ir kažin kiek svarbi bebūtų ta bendroji įjausmintųjų pergyvenimų tendencija raiškintis, ir kad ir kiek bebūtų tikra, jog jinai mene vaidina tam tikrą vaidmenį (kaip meno reiškiamasis motyvas), — *vis tiek, iš esmės paėmus, stinga dar šiam motyvui viso to, kas sudaro tikrąją meno esmę;* reiškiamoji *tendencija* tiesiog pasižymi tuo, kad nori būti *beformė,* ir *juo mūsų jausmai darosi intensyvesni, juo beformiškesnė* ir negražesnė geba būti jųjų raiška. Taigi, nors jausmų išraiška ir *dalyvauja* kiekviename meniniame akte, tačiau jis neturi savyje nė krislo meno ypatingumo.

O kadangi bet kokiame mene vis dėlto glūdi *ir* vidaus pergyvenimų išraiška, tai mes iš jausmų reiškimo psichologijos galime semtis daug dar kitų, meninės veiklos esmę nušviečiančių, žinių.

Pirmučiausia išsiaiškinsime, *kas yra* stengimasis save išreikšti. Mums jo *reikšmę* tenka *iš trijų pusių* aptarti; taigi ir keliame tokius klausimus: *kas yra jausmų išraiška patiems jausmams? ką ji reiškia savo iškeliamajam pargyvenimui ir besistengiančiam save išreikšti žmogui?* Į tai visų pirma galėtume atsakyti: *jausmų išraiška turi mums*

trejopos reikšmės. Pirma, jinai padeda jausmą *išsklaidyti* ir *išsilaisvinti* nuo viduje jų (jausmų) sukelto įtempimo (arba šį sumažinti). Visi stiprieji sielos susijaudinimai sukelia tam tikrą laikinį jos gyvatoj susitvenkimą ir įtemptą vidaus būseną, kuri veržte veržiasi išsisklaidyti bei pasilaisvinti. Tą įtempimą pašalinti ir visai sielos būsenai grąžinti *pusiausvyrą* visų pirma padeda raiškingieji judesiai, aplamai, visa reiškiamoji veikla; vadinasi, tatai reiškia, kad jausmų išraiška pirmučiausia stengiasi kaip ir atsipalaiduoti nuo jausmo ir užvis atsikratyti jojo padariniais visai psichikai.

Antra: Tam tik lygstamai teprieštarauja *antroji* jausmų reiškimo *reikšmė:* raiškingieji judesiai, iš antros pusės, padeda *jausmui išsiskleisti ir vystytis,* ir tuo būdu jie padaro tai, kad jausmas *tam tikrą laiką išlieka ir sustiprėja.* Taigi antroji reiškimosi reikšmė yra ta, kad jis vidaus būseną iškelia, išvysto, arba išskleidžia (net sustiprina).

Šią dvilypę reikšmę paaiškinsime pavyzdžiu. Papykėlis betūždamas išsklaido savo rūstybę. Todėl galutinis noro išsitūžti tikslas yra pašalinti papykio jautulį. Bet pačioje pradžioje — pirmosiose apmaudo išsiveržimo stadijose — raiškingieji judesiai turi atvirkščią prasmę: apmaudingajam žodžiai ir mostai reikalingi tam, kad primintų jam visą jo apmaudo priežastį; savo skaudėjui jis išsako savo nuomonę, savo jautulį, pastarąjį tuo dar sustiprindamas. Patys mostai ir išsakymas net padidina pyktį, stipriai užgaudami judesių centrus smegenyse ir pagreitindami širdies plakimą bei kvėpavimą. Trumpai: apmaudas paleidžiamas į darbą; jis išsižymi raiškos mostais ir kaip tik dėl to išsisklaido, pamažu visai nusimalšindamas.

Tą patį reiškinį matome ir mene, kur jausmų išraiška visiškai panašų turi vaidmenį, kaip ir paprastajam jautuliui išsisklaidant, ir nors čia santykiai yra daug painesni, tačiau psichofizinis mechanizmas abiem atvejais yra tas pats.

Kai lyrikas savo nuotaiką išreiškia eilėraščiu, tai jo išsikalbėjimas eilėmis padeda jam išsilaisvinti nuo per stiprios jo nuotaikos; antra vertus, eilėraščio žodžiais išsakomoji nuotaika pasiekia pilną savo aukštį ir išsiskleidžia visomis kryptimis, t. y. poetas aiškiai įsisąmonina ir visą jausminio pergyvenimo turinį kaip tik anuoju išsikalbėjimu ir tuo, kad tam tikrais žodžiais ir konkrečiais vaizduotės paveikslais jo jausmas tam tikrą turinį įgauna. Bet ir toliau, išsikalbėjimo metu, grynai laiko atžvilgiu imant, nuotaika išauga į tikrąją jausmų eigą, ir poetas tuo, tiesą sakant, gali šioje nuotaikoje išgyventi ir nuotaiką, ir pats save.

Trečia: Dabar jau paaiškėja ir trečioji mūsų stengimosi savo jausmus išsakyti reikšmė menui; nes, kai lyrikas, sąryšy su tam tikru pergyvenimu, savo nuotaiką išdeda tam tikrais žodžiais, tuo įsisąmonindamas visą jo turinį ir prasmę, tai jis viduje tą nuotaiką perdoroja; šitaip pats pirmykštis, poeto širdį suėmęs, pergyvenimas įgauna *aukštesnę, turtingesnę ir stipresnę lytį.* Kas iki tol tebuvo neaiški slogučio ar džiaugsmo, užsidegimo ar pasaulio skausmo nuotaika — dabar visa tai įgyja pobūdį aiškių vaidinių varomo ir visoje savo reikšmėje suvokto, visiškai išskleisto psichinio susijaudinimo, vienkart perkelto į objektyviai esantį veikalą. Galima tai ir taip išreikšti: išsakydamas savo nuotaiką eilėrašty, poetas aiškina iki tol neapibrėžtus jausmus, jungdamas juos su kalbos žodžiais; dar sujungti su apibrėžtais ir aiškiais vaidiniais, jie patys darosi apibrėžtesni ir aiškesni. Toliau: nuotaiką poetas susieja su savo mintimis, nukreipdamas intenciją į pergyvenimus; tuo būdu visa šita — dar toliau einant — susiejama su visa jo asmenybe, jojo praeitimi, su kitais panašiais pergyvenimais.

Per visą tą įjausminto pergvenimo viduje dorojamą vyksmą *patsai tas pergyvenimas darosi aukštesnis ir reikšmingesnis.* Jis esti iškeliamas, idealizuojamas. Grįžtelkim prie vieno iš antkstyvesniųjų mūsų pavyzdžių. Įjausmintasis pergyvenimas, kuriuo rėmėsi Richardo Wagnerio *Olandas,* pačioje pradžioje tebuvo tik melancholiška nuotaika, kylanti iš vėjo staugimo naktinėje jūros kelionėje. Bet dėl to, kad ta nuotaika įgavo *tam tikrą* skrajojančiojo olando poetišką *išraišką,* jinai vystėsi ir išsiskleidė tam tikromis mistinėmis bei romantinėmis mintimis, prie kurių jungėsi dar kai kurios mintys apie tai, kaip išvaduoja vyrą ištikimybė moters, kuri juo mistiškai tikėjo; šitaip pats pirmykštis pergyvenimas buvo pakeltas, įturtintas ir idealizuotas.

Iš to mes matome, kad menas iš pat pradžių yra linkęs idealizuoti; tasai palinkimas glūdi pačioje jausmų išraiškos esmėje. Koks bebūdamas, menas turi kokia nors prasme idealizuoti; nes juk palinkimas pagrindinę nuotaiką ir pagrindinį pergyvenimą, kuriais prasideda išraiška, šiame, būtent, akte sustiprinti, kyšo kiekviename palinkime jausmus reikšti.

Ketvirta: Ketvirtoji reiškiamojo akto reikšmė jau anksčiau buvo pavadinta vidujinio pergyvenimo *objektyvavimu,* arba išviršiniu *atvaizdavimu.* Kai mes savo jausmus savyje užgniaužiame, kai jų *nereiškiame,* tai juos tik patys sau turime, kiti gi juose nedalyvauja. Jie lieka grynai subjektyvūs pergyvenimai. Bet lig tik mes juos imame reikšti, tuojau jie (kalba arba mostais) persikelia į išorinį pasaulį. Nūnai jie

patampa išoriniu, objektyviu dalyku ir yra kitiems žmonėms prieinami.

Svarbiausioji šio objektyvavimo reikšmė, žinoma, yra ta, kad jis tampa jausmų *perdavimo* aktu. Todėl meno kūrybos išreiškiamasis motyvas bus vienkart ir vidaus pergyvenimų pertiekimas kitiems.

Penkta: Kartu su pertiekiamuoju motyvu būtinai dar mums yra duota ir kita jausmų reiškimo tendencija, būtent: menininko *stengimasis, kad ir kiti žmonės būtų užimti* tuo, ką jis yra pergyvenęs. Kiekvienas menininkas geidžia, taip sakant, turėti *bendruomenę,* arba siauresnį ratą žmonių, kurie kaip tik jo saviškąjį meną moka suprasti ir vertinti. Iš to vienkart matyti ir *meno sociali tendencija.* Kartais menininkas tik ir tegyvena šiai savo artimesniųjų bendruomenei, jai jis dirba ir kuria ir tik jos jisai tikisi būsiąs visiškai suprastas, kaip asmenybė. Taip, va, mūsų metu Gerhardas Hauptmanas turi savo ypatingą meninę bendruomenę, kuri jį gina ir nuo neigiamos kritikos, ir stengiasi jo idėjas skleisti; turime taip pat Hebbelio, Wilhelmo Raabės bendruomenę, Richardo Wagnerio draugiją ir t. t. Neretai ir taip atsitinka, kad ši bendruomenė išsigema į kliką; bet tokie reiškiniai nesumažina paties pagrindo rimtumo menininkui, besistengiančiam susitelkti intymesnį savo gerbėjų būrelį.

Su pastaraisiais išvedžiojimais mes jau perėjome prie *trečiojo meninės veiklos pagrindinio motyvo,* — prie *veikalinio, arba vaizduojamojo motyvo.* Aš jį laikau savarankišku motyvu, iškylančiu greta išraiškos, iš kurios jo neišvesi. Bet motyve „veikalą" kurti slypi *formos motyvas,* nes meno veikalas gimsta tik menininko vidaus pergyvenimui įgavus apibrėžtą vaizduojamąją lytį.

Ties šio motyvo reikšme teks mums kiek ilgėliau užgaišti, nes atrodo, kad tarytum mūsiškis šių dienų menas bus jį visiškai pamiršęs. Šiuo atžvilgiu mes esame pagauti reakcijos, nukreiptos prieš senesnįjį meną. Kiek anksčiau (dar antrojoje 19-ojo amžiaus pusėje) per mažai tebūdavo paisomas išreiškiamasis meno pobūdis; jisai laikyta mažne vien tik atvaizdavimu bei įforminimu; dabar mes imame sukilti prieš šį vienašališkumą, ir mūsų šiandienykštis menas klimpsta jau į priešingą klaidą: vienašališkai jis stengiasi darytis vidaus pergyvenimo išraiška, visiškai pamiršdamas, kad *menas tik ten prasideda,* kur atsiranda *vaizdavimas* ir meninės *lyties* [išraiškos] ieškojimas.

Ypač dėl to mums ir prisieina tiksliau aptarti vaizdavimo ir jo santykio su jausmų išraiška esmę.

Jau matėme, jog iš pačios psichinių susijaudinimų prigimties plaukia tai, kad jie stengiasi išsižymėti, ir kad čia įgyja galios pats paprastasis psichofizinis mechanizmas, kurs reiškiasi visuose žmonėse. Todėl jausmų stengimąsi, kad būtų išreikšti, mes buvome priversti laikyti tik *aplamai žmogišku,* bet ne specifiškai meniniu reiškiniu. Visai kitas reikalas yra su troškimu atvaizduoti ir instinktyviu stengimusi surasti vaizdavimui lytį! Visi aliai vieną geidžia savo jausmus išreikšti, — tiek menininkai, tiek ir nemenininkai, — *bet nė iš tolo ne visi tetrokšta savo jausmų reiškimą pastūmėti iki tol,* kol išeitų *pastovus veikalas* ir tuo pačiu įgytų tam tikrą (meninę) lytį; atseit, ne visi tenori tai, ką yra pergyvenę, išreikšti *meno veikalu. Kaip tik šiuo troškimu ir pasižymi menininkas!*

Iš to seka, kad tikrasis meno motyvas yra vaizduojamasis, o ne reiškiamasis motyvas.

Tik menininkas tejunta ir aną vidujinį veržimąsi kurti, kurs jam neleidžia nurimti tol, kol jis savo jautuliškuosius pergyvenimus nėra išdėjęs nenykstamame veikale, kuriame jie yra lyg ir pritvirtinti, ir juos iš čia gali jau ir kiti atkuriamai pergyventi. Šį — atvaizduojamąjį — motyvą kaip tik todėl ir galima pavadinti *veikaliniu motyvu,* nes jo prasmė yra štai kokia: atvaizduoti ir užfiksuoti žmogų viduje sukrečiantį, jį patraukiantį pergyvenimą taip, kad į jį menininkas galėtų žiūrėti kaip į prieš akis turimą objektyvų veikalą.

Vaizduojamasis, arba veikalinis motyvas yra kiekvienam menui tiek būdingas, jog jį būtinai tenka įtraukti *į meno aptarimą.* Todėl paprasčiausioji formulė menui apibrėžti (kurią, be abejo, prisieina dar kai kuo papildyti, norint jąja nužymėti visą meno esmę), turėtų skambėti *ne:* Menas — tai reiškimas, bet: Menas, tai vaizdavimas. Ir jau dabar pat mes galime pridurti: jis yra pastovaus veikalo vaizdinga lytimi apvilkimas, pasiremiant mūsų sielą jaudinančiu pergyvenimu.

Nesunku pastebėti ir tai, kas šiaip dar slypi tame stengimesi atvaizduoti arba, kas yra pats tikrasis jojo turinys. Menininkas neprivalo tenkintis tik prabėgomis ir akimirksniškai išreikšdamas tai, ką yra pergyvenęs, — tuo juk geba tenkintis nemenininkas, — bet jisai nori jį dominantį pergyvenimą arba objektą pasilaikyti, ir tai toje lytyje, kurioje *jis* jį jausmais ir vaizduote apdorojo ir taip, kaip šis yra *jį* sudominęs, pav., kaip tam tikra nuotaika, kaip estetiškai vertingas žmogaus pavidalas, būdingas judesys ir t. t. Šitaip menininkui pavyksta tai, kad ir jis pats ir kiti žmonės gali sugrįžti prie pirmykščio per-

gyvenimo, ir kad tie kiti drauge su juo gali tuo pergyvenimu magintis, o čia vėl gelbsti ypatingai sustiprinta pergyvenimo lytis.

Savyje suėmus pilną reikšmę tos minties, kad menininkas nori kurti išliekamą veikalą, tuojau matyti, jog *su tuo iškyla dar antras vaizduojamojo motyvo turinys; aš jį trumpai pavadinčiau formuojamuoju motyvu, arba meninio įforminimo problema.*

Menininkas maudžia *atvaizduoti;* bet jis vaizduoja ne kas pakliūva, o ką nors, kas *atitinka* jo jausmų išraišką, vidaus pergyvenimo reikšmę bei dydį ir ypatingąjį jo domesį, kurį jis jam skyrė. Bet aišku yra, jog tai įvyks tik tada, kai tat, kas vaizduojama, savo ruožtu iškels ir *specifinę* vidaus pegyvenimo *reikšmę,* o tai, aplamai, atsitinka tik tada, kai vaizduojamajam dalykui suteikiama ne kokia pakliūva, bet *tam tikra apibrėžta lytis.* Tuo grindžiasi meninė forma ir sykiu iš viso pati formos problema mene.

Iš ankstyvesniųjų mūsų išprotavimų seka, jog šis *įforminamasis motyvas,* arba šis meninės lyties ieškojimas aptariamas *keturiais svarbiausiais požymiais:* Pirma, geidžiamoji veikalo forma turi atitikti išraiškos pakilimą ir tuo pačiu tą reikšmę, kurios pergyvenimas įgijo menininkui jausmo dėka. Jau čia norisi pastebėti, jog iš to be niekur nieko neseka, kad *meninis* (estetinis) *įforminimas turi savyje turėti šio to daugiau,* kuo galėtų *prašokti* grynai tikslines lytis ir piešte nupiešiamąjį objekto atvaizdavimą — šiap jis neatitinka motyvo, žyminčio išraiškos pakilimą. Antra, specifišką siužetinį interesą, kurį menininkas nukreipė į jausmų prisunktą objektą, turi nusakyti meno veikalo lytis; pav., turi pasirodyti, ar menininkas bus turėjęs galvoj apysaką, muzikinį motyvą, šviesos poveikį, spalvų sandėrį, raiškingą žmogišką lytį, būdingą mimikos žaismą ar ką kita. Trečia, forma turi derintis su atvaizdavimo ir pripažinimo troškimu, ir ketvirta, jinai taip pat turi būti nukreipta į menininko parinktąsias vaizdavimo priemones, nes įjausmintas pergyvenimas spalvomis *kitaip* išreiškiamas, negu bronza, marmuru ar kuo kitu.

Visa tai mes galime suglausti į trumpą formulę: menininkui knieti ką nors atvaizduoti, bet jis nori kurti ne kas pakliūva, o *meno veikalą;* ir ne moksliškai jis nori išsireikšti, neigi proziškai, bet meniškai.

Svarbiau už šį aiškinimąsi, kas įeina į vaizduoti spiriantįjį motyvą, yra visų pirma ištirti, *koks yra paties vaizduojamojo, arba veikalinio, motyvo santykis su aukščiau aprašytuoju išraiškos motyvu.*

Vienas iš įdomiausiųjų meno kūrybos faktų yra tas, kad tuodu motyvu savo tarpe yra šiek tiek priešingybiški (antagonistiški), kad juodu tam tikrose aplinkybėse mene reiškiasi netgi *griežtai priešingai*.

Stengiantis suprasti atskiras meno linkmes ir įvairias menininkų individualybes, be galo svarbu yra išsiaiškinti tų dviejų meno kūrybos motyvų priešingumą. *Troškimas suimti į nenykstamą veikalą ir į tam tikrą meninę lytį tai, kas pergyventa, pagal savo bendrąją tendenciją būtinai siekia* aprėžti ir *susiaurinti norą jausmus reikšti*, ir atvirkščiai: noras jausmus reikšti *visada stengiasi sukliudyti, kad nesusikurtų tikras meno veikalas griežta forma*. Vadinasi, tatai reiškia, kad mes ir *pačiame mene turime du, pagal savo pagrindinį polinkį prieštaraujančiu motyvu — išraiška ir veikalinį, arba formuojamąjį, motyvą*. O iš to seka, kad, destis, katras iš jųjų *paima viršų*, kiekvieną kartą turime *visiškai skirtingo pobūdžio meną*. Nes, kaip jau matėme, pati išraiška yra beformė, ji be tikslo, be plano; tatai paprasčiausias veržimasis jausmus aplamai išreikšti. Gi troškimas apibrėžta lytimi vaizduoti visados būtinai pasižymi tam tikru susivaržymu, saugojančiu, kad kūnytųsi ne kokia nori raiška, bet kad būtų apsiribojama rinktinėmis formomis.

Apsvarstyti tai, kad šiokiame ar tokiame mene reiškiasi du vienas kitam prieštaraują motyvai, yra kaip tik didžiai svarbu, norint suprasti šių dienų meną; todėl teks į šį dalyką dar smulkiau įsileisti.

Tad pasižiūrėkime į šį ypatingą dviejų pagrindinių meno motyvų santykį, kaip jis atrodo konkrečiose meninės veiklos aplinkybėse. Vos tik menininkas panori veikale atvaizduoti tai, ką jis viduje yra regėjęs ar pergyvenęs, beregint jis pasijunta esąs aprėžtas bei suvaržytas. a) Pirmu žygiu jo stengimąsi vidaus pergyvenimus išreikšti aprėžia tai, kad jis turi dirbti tam tikro meno priemonėmis. O juk nė vienas atskiras menas nevalioja *visa* išreikšti, banaliai tariant, to jam neleidžia jo priemonės. Kiekvienas menas dirba tam tikromis priemonėmis, o jomis jis nieku būdu viso neįkanda; bet kuriam menui vienu ar kitu būdu kokį nors jausmą nesiseka išreikšti, ir tiek. Vadinasi, pavyzdžiui, nė vienas iš vaizduojamųjų menų, o užvis tapyba ir plastika, nepajėgia tiesiai paeiliui išreikšti jokios įvykių sekos. Mums atrodo labai naivu ir nemeniška, kai tapytojas dvi, net tris skirtingas kurio įvykio situacijas piešia vieną greta kitos toje pačioje drobėje. Taip elgiasi vaikai tam tikrame piešimo raidos laipsnyje ir kai kurios necivilizuotos tautos (nors jau ir vaikas gana anksti pajunta reikalą laiko atžvilgiu besiskiriančius įvykius atskirai piešti). Lygiai taip pat šio trūkumo pasitaiko

rasti ir, palyginti, dar neišlavėjusioje kultūrinių tautų tapyboje, taip bent iki ankstyvojo renesanso; gi didis menas tai visada smerkė. Labai įsidėmėtina, kad šių dienų futuristai tą klaidą vėl atgaivino, skelbdami ją kaip kažką epochiška, nauja; atseit, mes galime sakyti, jog vaikai, primityviosios tautos ir futuristai yra pasinėrę viename ir tame pačiame paklydime. Visų jų balsas mene nesvarus. Gi visur, kur stiliaus principai ir vaizduojamųjų menų ypatingumas tebėra nepamiršti, draudžiama yra laiko atžvilgiu skirtingus momentus vienu kartu vaizduoti.

Antra vertus, poezija, berods, *gali* išreikšti nesusieinančių įvykių laikinę seką, bet užtat vėl stinga jai, lyginant su toniniu menu, galingo betarpiško jausminio poveikio, kuriuo pasižymi tik muzika. Nes poezija dirba tam tikrais žodžiais ir minčių saitais, todėl ji betarpiškai daugiau kreipiasi į intelektą, negu į jausmus ir šiuos sužadina labiau tarpišku būdu, negu muzika. Pastaroji vėl gi nesugeba apibrėžtai aiškiai ir vienareikšmiškai išsakyti minčių ir fantazijos vaidinių, kurie jungtųsi su kokiu nors psichiniu pergyvenimu ir kurie vis dėlto bet kokiai nuotaikai suteiktų tam tikrą jai deramą reikšmę.

Žodžiu sakant, kiekvienam menui yra tam tikros ribos, aprėžiančios tai, ką jisai gali išreikšti. Todėl bet kokiame mene jaučiamas neribotas siekimas jausmus reikšti, tad prisieina jį kaip nors aprėžti bei apriboti. Iš to seka: juo griežčiau menininkas laikosi savo meno uždedamųjų vaizdavimo ribų, juo labiau turi jis, stengdamasis reikštis, susispausti, nes nuo tiekos reiškimosi galimybių turi jis atsisakyti. Pavyzdžiui, juo geriau muzikas žino, kad tonai nestengia išreikšti taip apibrėžtų vaidinių, kaip kalbos žodžiai, juo aiškiau jam bus, kad tikroji tam tikrų minčių išraiška jam yra neįkandama. Pavadinę tą menininko susirišimą su kurio nors meno priemonėmis ir tomis ribomis, kuriose kas galima išreikšti — meno stilistiniais dėsniais — galėsime ir pasakyti, kad reikšdamas jausmus, menininkas nusimano esąs tieka labiau suvaržytas, kieka griežčiau jisai paiso meno stilistinių dėsnių, ir kad, atvirkščiai, palaidas stengimasis reikštis naikina bet kokius stiliaus dėsnius.

Bet bevaizduojant tam tikrame veikale ir tam tikro meno priemonėmis tai, kas pergyventa, paaiškėja *dar ir antras, daug griežtesnis suvaržymas, kliudąs stengtis vidaus pergyvenimus reikšti.* Šis atsiranda *dėl specialios veikalo lyties,* kurią pasirenka menininkas.

Vadinasi, kieka labiau menininkas domisi pačia menine lytimi, tieka jisai turi aprėžti savo reiškimąsi, nes jį tai daryti verčia tam

tikra meno lytis. Kiekviena tokia lytis turi savo savitus dėsnius, kurių menininkas *turi* klausyti, jei iš viso nori sugauti šią meno lytį. Teesie taip: poetas įsinorėjo eiliuoti penkiapėdžiais jambais ir šešiaeiliais posmais; tuomet jį ši poetinė lytis spiria žymiai aprėžti kalbinę išraišką, o tuo pačiu ir minčių raidą bei jausmų išraišką; visa tai plaukia kaip tik iš tų posmų prigimties. Lygiai taip pat ir Requiem arba Mišios reikalauja iš muziko, kad jisai tam tikru būdu pabrėžtų jausminę išraišką, nes kitaip gausime ne Requiem ir ne Mišias, bet ką nors kita. Reljefas reikalauja daugiau aprėžti vaizdavimo galimybes, negu paveikslas, ir t. t.

Dar toliau tasai raiškos suvaržymas eina tada, kai menininkas nori tiktai *gražias* lytis vaizduoti, nes gražios lytys vėl gali išreikšti ne visa, ką panori, bet vien tai, kas siauresniąja žodžio prasme yra gražu. Tokiu pat būdu ir atskiros meno rūšys tam tikro meno ribose dar kaip nors kitaip menininką varžo. Vienokių taisyklių jis turi laikytis rašydamas tragediją, o vėl kitokių, rašydamas komediją, ir t. t.

Naudinga bus *sutraukti* visa, kas tiktai tam tikro meno ribose iš vaizdavimo pusės varžo menininko išraiškos troškimą. O varžymai plaukia štai iš ko: 1) jisai turi dirbti tam tikro meno priemonėmis, 2) turi turėti prieš akis tam tikras meno lytis, kurios klauso savitų savo dėsnių; čia prisideda dar ir tai, 3) kad jis nori įkūnyti ypatingos rūšies estetinę lytį, sakysime, gražų arba šiaipjau būdingą, tragišką arba komišką pavidalą, ir t. t.

Po tokios apžvalgos, dabar jau galima kritiškai įvertinti ir „modernią" fomulę, kuri sako, kad meno ugdymas esąs *„išraiškos kultūra"*. „Išraiškos kultūrą", pagal paprasčiausius psichofizinius mūsų vidaus gyvatos reiškimo dėsnius, turime tik *tuomet,* kai savo esme formai priešingas „reiškimasis" *jungiasi* su *nauju,* jam iš prigimties svetimu forminiu motyvu. Jei apskritai išraiškos kultūros žodis turi kokią įmaningą prasmę, tai ji tik gali reikšti, kad savaime beformę vidaus gyvatos išraišką turi suvaržyti meninis įforminimas ir pakreipti ją į tam tikrą, aprėžtą kelią. Atskiro žmogaus atveju tatai reiškia ugdymą forminės nuovokos, nusimanymą apie meninę lytį (plačiausiąja prasme) tiek gyvenime, tiek ir mene, vadinasi, išraiškos aprėžimą meninio įforminimo principais. Bet atrodo, jog apie šį išraiškos susiaurinimą menine lytimi bus visiškai pamiršę ir patys moderniausieji menininkai ir jųjų teoriniai gynėjai.

Šitaip begvildendami, galėtume be vargo patikrinti net ir pačias meninės veiklos smulkmenas; visur pamatytume nesantarvę tarp iš-

raiškos ir iš jos išplaukiančios kūrybinės tendencijos, kuri stengiasi neformuotai ir betarpiškai išsilieti — iš vienos pusės, ir tos išraiškos suvaržymų, einančių iš veikalo vaizdavimo sąlygų ir konkrečių jo aplinkybių kiekvienos atskiros meninės lyties ribose — iš antros.

Šios rungtynės eina taip toli, jog net *pačiame kūrimo darbe* žymu nuolatinis priešingumas tarp reiškiamosios ir įforminamosios pastangų. Dainininkui arba aktoriui, kuriuos pasigriebia troškimas savo jausmus išreikšti, visados gresia pavojus pažeisti meninę formą; jis keičia ritmą, tempą, dinaminius santykius taip, kaip bėgamojo akimirksnio jo nuotaika reikalauja, ir rizikuoja pamesti iš akių komponuotojo sumanymus. Galima matyti, kaip liaudies dainoje, be paliovos stengiantis sustiprinti išraišką ir prisitaikyti prie individualių, vietinių arba tautinių nuotaikų, pati melodija pakinta, ir t. t.

Tų dviejų motyvų rungtyniavimas žymu net *tame pačiame menininke* jo kūrimo metu; *kai kada visą menininko kūrybinę raidą yra užvaldęs šių motyvų konfliktas.* Geras čia pavyzdys yra *Richardas Wagneris,* kurio visa plėtra yra perėjimas iš senesniojo, labiau suvaržyto, palyginti, griežtų formų romantinio meno į naujovinį išraiškos meną. Jaunas būdamas, Wagneris tebėra visiškai persiėmęs tradicinėmis muzikinėmis lytimis bei jų dėsniais. Tieka jis tebėra savo išraiškos troškime aprėžtas menininkas (veikiamas Meyerbeero, didžiosios romantinės operos ir jos tradicinės muzikinės lyties). Bet pamažu vis labiau ir labiau įsigali jame naujovinis troškimas sustiprintai reikšti vidaus gyvatą. Ir ilgainiui jis prasilaužia pro senąją operos formą; žmogaus balsą nustelbia orkestras, nes Wagneris mano, kad galinga orkestro garsų medžiaga galima išreikšti daug daugiau ir kur kas įvairesnių dalykų, nekaip nedideliu dainininkų skaičiumi scenoje; senosios operos arijos ir uždaros melodijos žingsnis po žingsnio atsilieka užpakaly, o jų vieton iškyla šnekamasis dainavimas, nes šis artimesnis kasdieninei kalbai ir todėl gali daugiau ko išreikšti, negu uždaroji melodija. Bet kaip tik tuo Wagneris dar labiau sukiuždina griežtąją operos formą, nes šnekamasis dainavimas yra vienkart ir mažiau už melodiją formuotas ir atveda operą į dramą. Tam pačiam tikslui tarnauja ir išreiškiamųjų muzikos priemonių sustiprinimas: orkestro instrumentų skaičius didinamas, rūšis įvairinama (imama naudotis bosiniais trimitais ir būgnais); įvedami ir griežtai įvykdomi vadovaujamieji motyvai, ir jais naudojamasi it tam tikra muzikine kalba, kuria save išreiškia atskiri veikiantieji asmens, net atskiros sutuacijos bei veiksmai, tarytum savo pačių žodžiais, ir kuri juos charakterizuoja tokiu būdu, kuris toninei išraiškai iš tikrųjų neprieinamas.

Juk gi Wagneris įveda ne tik asmeninius vadovaujamuosius motyvus (kaip, sakysim, Zygfrido, Votano ir kitus), bet taip pat ir Valhalos, kardų, vandens sūkurio, ugnies, pasaulio žlugimo motyvus, ir t. t. Ir, galop, visa operos sąranga kaskart vis daugiau artinama į dramą ir visas muzikinis aparatas labiau ir labiau pajungiamas draminiam aparatui, nes drama yra pajėgesnė išreikšti už opera — bet anoji taip pat ne tokią griežtai užbaigtą turi lytį, kaip opera.

Wagnerio meninė raida mums atvaizduoja tipišką perėjimą iš vieno vyriausiojo kūrybos motyvo į antrą: iš forminio į raiškingąjį motyvą, arba iš susirišimo su tradicine lytimi į sustiprintą išreiškimą, kurs susprogdina ir praplečia senąsias formas.

Iš to matyti, kad išraiškos motyvas turi mene *dvigubą reikšmę: iš vienos pusės, tai naikinamasis elementas,* visada verčiąs suplėšyti griežtas formas, nežaboto jausmo ir aplamai vidujinių pergyvenimų išreiškimo naudai. *Bet vis dėlto vienkart jis yra ir teigiamas kūrybinis motyvas:* jis menininką verčia sustiprinti reiškiamąsias savo meno priemones, o tai veda ir į tai, kad išsižadama tik senų ir *užsivilkinusių* formų ir kad imama ieškoti naujų, lankstesnių, laisvesnių, arčiau prie vidujinės žmogaus gyvatos pritampančių (ir šiąja prasme pritaikomesnių) išreiškiamųjų lyčių.

Mes pamatysime, *kad iš šios pusės žiūrint, darosi suprantamas mažne visas naujovinis menas,* kad šis yra neatdairus menininkų ieškojimas naujų išraiškos lyčių, pasižyminčių didesniu prisitaikymu prie visų sielos nuotaikingumo atspalvių.

Tuo būdu į reiškiamąją pastangą (arba išreiškiamąjį motyvą) galima žiūrėti iš dalies kaip į naikinantį, visas formas ir stiliaus dėsnius laužantį motyvą, bet iš antros vėl pusės, kaip į teigiamai reformuojantį, įturtinantį bei kūrybinį principą, kurį reikia tam tikru būdu suvaržyti, idant jis galėtų išvystyti savo vaisingąjį polinkį raidoje. Tuomet, su juo lyginamas, forminis motyvas atrodo lyg labiau konservatyvus meno elementas, kurs, kaip ir visi konservatyvieji elementai, gali kartais būti ir atgal traukiąs, gali meno plėtrai kliudyti, — jei jis vienašališkai ims reikštis.

Tuo aš norėčiau išsklaidyti ir iškylančią šioje vietoje abejonę. Ją pašalinę, tuo pačiu metu laimėsime svarbią *naują* perspektyvą, padedančią nušviesti dviejų pagrindinių meno motyvų santykį. Galima būtų pasakyti, kad ta juodviejų nesantarvė mene ne visados matyti. Pavyzdžiui, ką gi apie išraiškos ir formos nesantarvę žino toks saviškai tobulas menas, kaip graikų plastika, iš jųjų skulptūros klestėjimo

laikų, arba grynojo renesanso tapyba? Tokia Praksitelio *Hermėjo* statula, arba vadinamasis Feidijo *Tesėjas,* arba, va, toks paveikslas, kaip Sikstiniškė madona, arba Jan van Eycko madona Gento altoriuje, rodosi, daro įspūdį pilno darnumo tarp išraiškos ir ieškomosios meninės formos; žodžiu sakant, čia menininkas tikrai išreiškė visa, ką tiktai jis troško išreikšti; o šalia to vis tiek sugavo ir gražią vaizduosenos lytį.

Mes tą abejonę štai kaip imsime griauti. Gi išsiaiškinsime įvairias *galimybes* — galimus santykius, kuriuose tuodu motyvu savo tarpe reiškiasi. Apskritai imant, tokių *galimybių yra trys:* 1) *Idealus atvejis* bene bus tas, kad meno linkmė įstengia savyje sujungti *tobulai griežtą ir gražią lytį su didžiausiai sustiprinta vidaus gyvatos išraiška.* Aplamai, to yra siekęs menas, kurį mes vadiname *klasiškuoju.* Šio meno idealas yra stengtis į viena sujungti tobulai gražią lytį su didžiausiai sustiprinta vidaus gyvatos išraiška. Atseit, klasiškajame mene mes matome du tarp savęs bekovojančiu kūrybos principu, kaip atrodo, sutaikintu. Apie tai nevieno yra pilna burna kalbėta; minėsime tik Winckelmaną; o ir Goethe bei Schilleris yra tąja mintimi persiėmę. Gi įsigilinę į paveikslus, tokius, kaip Michelangelo lubų tapyba Sikstiniškėj koplyčioj, arba į skulptūrą, aure, Medičių antkapių figūrose Mediči koplyčioj, Florencijoj, — iš tenai mes gausime įspūdį, kad nei nuo išraiškos yra atsisakyta, nei pažeista graži lytis. Čia mes pamatysime tobulai suvienytus išreiškiamąją pastangą, lyčių griežtumą ir gražumą.

2. *Antrojoje galimybėje nusveria menine lytimi domėjimasis, kurio mažiau betenka vidaus gyvatos išraiškai.* Iš to santykio vėl gali išeiti viena kita meno linkmė, destis, kieka išraiška nustelbs lytį. Jei disproporcija tebus, palyginti, maža, tai turėsime linkmę, kurioj išraiška atrodys šalta ir objektyvi; mums ir šis menas bus griežtas ir suvaržytas. Pavyzdžių jam rasime archajinėj graikų plastikoj, Bizantijos tapyboj, kurioje iš po sustingusių lyčių kiauto vos teprasikošia psichinė išraiška. Didžiausiąjį tos rūšies kraštutinumą mes turime senojo Egipto tapyboj, kuriai [religijos] buvo padiktuotas giežtas lyčių, proporcijų, judesių ir t. t. kanonas.

Kita tokia meno atmaina kyla iš to, kad vidutinių gabumų menininkai, pagavę sekti kokiais didžiais įforminimo pavyzdžiais, ima pasigautuosius pradmenis toliau plėtoti, neįdėdami čia deramo kiekio vidaus gyvybės. Taip gimsta *manierizmas,* meno maniera, kur tam tikras lyčių šablonas dėl savo neturiningumo ir neraiškingumo padvelkia į mus šaltu įspūdžiu.

Vėl gi kitoks mus suima įspūdis, gaunamas iš lyčių persvaros versliniam mene, kur iškyla vadinamosios *sustingusios lytys*. Geras pavyzdys čia yra Buddhos tipas Rytų mene: jis susikūrė Indijoj ir su budizmu paplito po visą Vidurinę ir Rytų Aziją; pagaliau tenai jis taip sustingo, jog išsilaikė net visai svetimų jam lyčių pasaulyje, kaip kinų, korėjiečių ir japonų religinėj plastikoj; religinio šių tautų gyvenimo ypatingumo, aišku, tasai tipas maža ką tegalėjo išreikšti.

Toliau, *ypatingą sustingusių lyčių rūšį* mes randame tekstiliniame Artimųjų Rytų mene, antai, persų, ypačiai anatoliečių [Mažosios Azijos gyventojų] maldos kilimų schemoj. Pagrindinė to kilimo forma yra gana pastovi: jis yra (išilgai) nesimetriškai užvestas; schematiškai vaizduoja mečetės (mihrab) maldos nišą, pakaitomis su simboliais, kaip ampula, tariant, gyvoji mečetės lempa, gyvybės medis, gėlių drykuolėlės ir t. t. Nišos viršuj ir apačioj yra pailguotini laukai, paįvairinti architektoniniais motyvais, o visas kilimas apvestas vienu ar keletu kraštų (bortų), kurie dažniausiai esti sudėti iš šmaikščių stilizuotų lapų. Toks tų lyčių sustingimas turi dar ir visiškai kitonišką reikšmę: jis čia yra surištas su verslinio meno gamyba. O iš tokio meno mes negalime laukti, kad jis kiekvieną atskirą menininką mums duotų pasižymintį ypatingu išradumu. Todėl čia dažniausiai *naudingą darbą* daro tam tikras nusistojęs lyčių kanonas, nes amato tarpimui jis užtikrina tam reikalingą tradicijos pastovumą, ir visi Rytai mums parodo, kad *versliniam menui ypatingos reikšmės turi tradicija*. Todėl taip pat yra matyti, kad, aplamai, Rytų mene verslinė kūryba išaugo, pasiekdama stačiai gražiausiąjį savo žydėjimą. Tradicija Rytų amatininkui padiktavo tam tikras pagrindines lytis, pavesdama jo paties galvai kiek tik begalint individualiau įvairinti pagrindinę schemą. O tokia laisvė ir suvaržymas vidutinių gabumų liaudies menininkui yra kaip tik naudingi. Ir taip mes matome, kad versliniame Rytų mene, nepaisant ypatingo lyčių sustingimo, kiekvienas geresnis gaminys, šiaip ar taip, visados pasižymi individualaus veikalo pobūdžiu.

3. *Trečiuoju atveju nulemia sustiprintos išraiškos interesas*. Kai taip įvyksta, tai, apskritai imant, gimsta menas, visiškai priešingas aukščiau aprašytajam, daugiau ar mažiau pakrypdamas į kraštutinį *subjektyvizmą*. Atseit, randasi menas, kurs mus viduje gyvai užima, o kurs betgi pažeidžia meno lytis ir rizikuoja netekti bet kokio formingumo.

Bet šiuo trečiuoju atveju ne taip paprastai visa išsisprendžia, nes, kaip jau esame matę, *išraiškos motyvas* gali įgauti *dvi visiškai prie-*

šingas tendencijas: teigiamą — gausindamas ir stiprindamas išreiškiamąsias priemones, arba neigiamą — naikindamas, paneigdamas meno lytis. Ir, nelygu, ar vienašališkas įsivarymas į išraišką bus labiau teigiamas ir žymėsis naujų lyčių įsigeidimu, arba labiau bus neigiamas, naikins bet kokį lyčių giežtumą, — atsižvelgiant į tai, galės atsirasti *visiškai skirtingos meno linkmės.* Labai pravartu, užvis norint suprasti mūsų naujovinį meną, tas įvairias galimybes tiksliau išsiaiškinti.

Visą šių dienų meną aš vertinu remdamasis ta perspektyva, kad jame vienšališkai nulemia sustiprinta išraiška, ir jis pasižymi visais naikinančiosios tendencijos galimumais, kur, kad ir vyrauja naujų išraiškos priemonių ieškojimas, tačiau — nedaugelį išimčių teisskyrus — neturi tikro pasisekimo.

Visų pirma, norėdamas naujų išraiškos priemonių susirasti, menininkas gali pasukti *dviem skirtingais keliais,* nuvedančiais visiškai skirtingomis meno linkmėmis.

Vienas kelias yra pakartotinis įsigilinimas į vaizduojamąjį *objektą,* kur ryžtamasi, geriau su objektu susipažinus, pagilintai ir visiškai objektyviai atsidėjus stebint — vadinasi, remiantis pačiu objektu — susirasti naujų vaizduojamųjų priemonių. Antrasis kelias yra toks, kad menininkas kaip tik yra užimtas *ne* pačiu vaizduojamuoju objektu, bet nauju perstudijavimu pačių vaizduosenos priemonių ir meno lyčių, stengdamasis betarpiškai iš to išgauti naujas išraiškos lytis. Ši pastanga kartais instinktyviai atveda į tikrąjį kelią, būtent, tą: atsekti paprasčiausias, pagrindines lytis, paprasčiausius estetinius santykius arba (ypačiai versliniame mene) paprasčiausias meno arba amato priemones bei medžiagą. Pradedant nuo tų pagrindinių meno santykių, stengiamasi tada išgauti naujus ir sustiprintus poveikius. Žinoma, gali ir abu principu susijungti, ir neretai menas nueina vienu kartu abiem keliais.

Pirmajai meno rūšiai mes turime puikų pavyzdį — šių dienų *impresionizmą,* kurio šalininkai sutartinai siekia naujų ir sustiprintų išraiškos priemonių — grynai tik į objektą įsigilinant, taip sakant, atkuriant pačią gamtą, kokia jinai — žmogaus patirties, jo vaizduotės (ir apercepcijos) neapdorota — skelbiasi juslėms, pirmykščiame įspūdyje užklupta. Pavyzdžiui, grynai jusliškai pagautas peizažas, pilnas saulės spindulio, optinei pagavai yra iš tikrųjų ne kas kita, kaip suma spalvinių ir šviesulinių dėmių, kurios, dėl apšvietimo skaistumo (ir dėl iš to kylančios irradiacijos, arba šviesos įspinduliavimo į apimtąsias plokštumas), visus aiškiuosius daiktų apvadus užtrina, ir kaip tik šiuo būdu tapytojas impresionistas bando vėl atgaivinti savo dro-

bėje gamtą[25]. Nuo pradžios iki galo klaidingai yra suprantamas impresionizmas, manant, kad šios linkmės tapytojai stengiąsi atgaminti akimojui tepasirodančių daiktų „prabėkšmą įspūdį"; impresionistinės tapybos ypatingumas, veikiau kaip tik atvirkščiai, glūdi pagilintame ir visiškai objektyviame menininko nusigramzdinime į patį vien bešališkai gaunamą natūralų įspūdį ir į tas vaizdavimo priemones, kurias pakiša pati gamta, ir nemaža rasi impresionistų, įdedančių daug rūpestingumo, atkuriant spalvų ir šviesumo laipsnius, kuriuos buvo galima gauti tik nepaprastai įsigilinus į patį gamtos objektą. Kad toks impresionizmo supratimas yra teisingas, matyti iš visai nedviprasmiškų aprašymų, kurių apie savo meno metodą yra palikę gausūs šios linkmės atstovai. Pavyzdžiui, Maxas Liebermanas, van Goghas ir kiti.

Antrajam meno *keliui* pailiustruoti turime pavyzdį naujojoj mūsų laikų architektūroj ir užvis versliniam mene. Abu menai dabar vėl stengiasi sugrįžti prie pirmykščių lyčių bei santykių ir iš medžiagos, kokia ji yra, išgauti poveikių. Todėl naujovinis architektas ypatingai pabrėžia sieną, kuri, be jokių dekoratyvinių priedėlių, visu savo túringumu mus veikia, o privačioj statyboj ypačiai stogą, — abu yra pagrindinės pastato dalys, — gi versliniame mene nusveria grynai tikslingoji lytis; dekoratyvinius priedėlius čia pakeičia tiksliai apskaičiuotų proporcijų įspūdis; greta to, stengiamasi, kad įspūdį keltų pati iš savęs medžiaga, užvis įvairios medžio rūšys ir tekstilės atmainos.

Visa tai atitinka troškimą gauti naujų išraiškos priemonių, kurioms teks nugalėti senas ir sustingusias lytis, ir rodo, kad sveiksta ir stiprėja mūsų menas, kurį turi pripažinti net tada, kai atskirais atvejais menininkai ne visados tesumoja, kas ir kaip reikia.

Bet, deja, tenka pasakyti, kad iš to sustiprintos išraiškos ieškojimo plaukia ir kiti, ne tokie džiugūs, reiškiniai.

Sustiprintos išraiškos beieškant ir nesurandant *jokių naujų,* meniniu atžvilgiu tinkamų išreiškiamųjų priemonių, ima įsigalėti *neigiamosios* šios išraiškos tendencijos; o naujoviniame mene jos, ai man! prasispraudė į pirmąsias vietas. Aplamai, galima pasakyti, kad šis neigiamas, naikinąs polinkis kelyje į sustiprintą išraišką šiandien iškyla trimis skirtingais pavidalais: iš vienos **pusės, simbolizmu ir visados su juo surištu** senų lyčių schematizavimu **bei stilizavimu. Bet tai dar, palyginti,** nekalta naikinančioji tendencija mene. Jau daugiau susirūpinimo kelia antroji, pasireiškianti tuo, kad čia stengiamasi meno priemones pagausinti, įsigriaunant į kito meno sritį, ir bandoma reikšti šį bei tą, kas vieno kurio meno priemonėmis jau nebeįkandama. Tai ir bus pagrindinis vadinamojo futuristinio meno bruožas. Dar blogiau yra

su trečiuoju reiškiniu; čia paneigiama gatavas, savyje užbaigtas meno veikalas ir į jo vietą dedama dykas meno elementais operavimas, kaip, va, savo tarpe nesurištomis spalvų dėmėmis, atitrūkusiomis formų dalimis žaidimas. Ir dar toks elementų, arba dalių, jausminiu poveikiu eksperimentavimas, bandymas, dedamas mene tikrojo „veikalo" vietoje. Tai jau yra bet kokių meno formų niekinimas ir stiliaus dėsnių paneigimas. Galutinė to išvada: menininko kūrybos vietoje genialiai įsitaiso amatininkiškas darbas bei netalentingumas. Nes spalvų dėmės arba visai neapdorotas lytis drobėje atmušti mokės koks tiktai nori „menadirbis"; tikrasis menininkas nesustos prie vien tik nesurištų meno priemonių išbandymų, bet visados stengsis prasiveržti pro juos į iš esmės užbaigtą veikalą.

Permeskime akimi dar kartą tas tris naujovinio meno išsigimimo lytis.

Kai sustiprintos išraiškos siekimas jokių naujų lyčių nesugauna, tai jam iš pradžių paprasčiausias kelias lieka tas: *senąsias* lytis paversti minčių, idėjų arba nuotaikų bei reikšmių nešiotoju ir tarpininku, jas be galo suprastinant ir suscheminant, per ką jos įgauna tokios reikšmės, kokios neturi nesuschemintos lytys. Štai tas kelias, kuriuo eina simbolizmas. Jis žinomąsias lytis sutraukia, jas didžiai suprastindamas ir paversdamas menka schema; o jau tuomet įdeda į ją cam tikrą simbolinę reikšmę. Simboliais mene mes vadiname visas tas lytis, kurioms skirta išreikšti ką kita, negu kad tikroji ir betarpiškoji jų reikšmė nusako. Altorius, va, yra Dievo artybės simbolis; bet pirmykštė jo reikšmė yra ne kas kita, kaip stalas (aukojamasis stalas). Karūna ir skeptras yra karališkosios galios simboliai; bet iš pradžių karūna reiškė tik galvos apdangalą, o skeptras — lazdą kam mušti. Vadinasi, visur, kur yra simbolinių formų, tenai senoji forma jungiasi su nauja, pačioje pradžioje jos neturėta reikšme. Ši gi esti arba sutartinai prijungiama objektui, kaip ką tik minėtame pavyzdyje — tuomet ją permano tik tas, kurs žino jos sutartinį įžyminimą; arba ją galima išskaityti iš pačios simbolio prigimties, kaip, va, raištis už Justicijos akių arba svarstyklės ir kardas jos rankose. Tuomet simbolis pats už save kalba, nereikalaudamas jokių atskirų paaiškinimų. Klausiami, katrai simbolių rūšiai priskirtinas šių dienų simbolizmas, atsakytume, jog jis yra neaiškiai ir nevienareikšmiškai įsiterpęs viduryje tarp juodviejų. Vienintelis teisėtas simbolizmas būtų, žinoma, antrosios rūšies; nes, kadangi tapytojui arba skulptoriui netinka savo veikalo suprantamumą padaryti priklausomą nuo po juo dedamo užrašo —

„Šis paveikslas tai ir tai reiškia", — tad simboliai turi būti patys savaime suprantami. Bet nūdienis simbolizmas tuo ne visuomet tepasižymi; dažnai čia prireikia gudriai ir drąsiai paspėlioti ir pakombinuoti, iki suseksi, ką simbolistas savo darbu norėjo pasakyti.

Iš to gana aiškiai matyti, kad šiandienykštis simbolizmas yra minčių pristigęs prastas pakaitas, bloga imitacija, atstojanti naujų formų išradimą, ir yra skirtas tenkinti sustiprinto vidaus gyvatos išreiškimo reikalą.

Antroji galimybė, kuri dar lieka išraiškos sustiprinimo beieškant, kai nebesurandama naujų lyčių, yra, kaip matėme, ta: *nepakeistomis* senosiomis lytimis stengtis ką išreikšti — tai, būtent, ko jos iš prigimties išreikšti negali. Kadangi toks menas *turės* pažeisti stiliaus dėsnius, tai jis bus tipingas stiliaus niokotojo pavyzdys.

Klasinį šito paklydimo pavyzdį mes randame nūdienėj skulptūroj, ypačiai naujovinėj italų plastikoj. Antai, 1900 metais Vienos parodoj italų skulptorius Rosso padėjo porą plastikos grupių, kurios nestilingumu sau lygių neturi ir beveik prilygsta futuristų veikalams. Pavyzdžiui, tenai plastikos priemonėmis vaizduojama dienos gūdrume išėjusi pasivaikščioti mergina. Plastiškai reiškiamas ir saulėtumas ir spindulių mirguliavimas tos merginos veide ir, be to dar, tokiu pat būdu atvaizduotas jos veidą dengiąs šydas, kurs, aiškus daiktas, veido formas visiškai iškraipo; o juk visa tai vadinosi portretu. Panašiu būdu ir panašiame veikale tas pats skulptorius atvaizdavo vyrą ir moterį, žiburio šviesoj vaikščiojančius Paryžiaus bulvaru. Ir čionai žiburio šviesa ir abiejų žmonių šešėliai buvo plastiškai išreikšti.

Tokią pat paklaidą turime vėl tada, kai šių dienų futuristai tapybos priemonėmis nori pavaizduoti šį bei tą, ko šis menas, dievaži, nevalioja, būtent, vienu kartu atvaizduoti vienas po kito sekančius skirtingus to paties įvykio laiko momentus, pav., visas judesio, šokio, arba net atskiras jautulio ar gryno vaizduotės pergyvenimo stadijas. Sakysim, šokėja piešiama su šešiomis ar aštuoniomis kojomis ir dešimčia ar dvylika rankų, arba muzikinė nuotaika, išdėstant vieną po kito muzikos instrumento dalis, gaidų lapus ir t.t. Ir tai galima aiškintis noru pagausinti išraiškos priemones, kas iš tam tikro meno reikalauja, kad jis išreikštų atitinkamus objektus arba įvykius, ko anas negali tesėti; iš tikrųjų, taip nesti surandama jokių naujų išraiškos priemonių, bet tik yra pražvelgiamas pats šis tikslas. Jei dar iš viso reiktų tam ieškoti kokio pavyzdžio, tai jis teesie štai koks, būtent, kad tikrai tomis priemonėmis *išreiškiama visai ne tat, ką menininkas ketina išreikšti, bet iš esmės kas nors kita.* Šokėja su daugeliu rankų ir kojų, iš tikrųjų,

nereiškia jokio judesio; jos sąnariai rimsta kaip rimę, nes tų sąnarių padauginimas kaip tik kliudo gauti atskiro sąnario judesio įspūdį, ir jisai primena tas budistinio meno baidykles, kur kūnas turi daugiau, negu paprastai, kojų ir rankų. Lygiai taip pat ir instrumentų dalys nieku būdu neišreiškia muzikinės nuotaikos. Tatai paremta *dar ir didele psichologine klaida.* Gali būti, kad kokiame nors žmoguje, pagautame muzikinės nuotaikos, iškyla prabėgami vaizduotės paveikslai, kuriuose pasimato instrumentai bei gaidų lapai. Bet pagaunamųjų objektų įspūdis yra visai kitoks, negu įspūdis tų pačių daiktų, ateinančių į mūsų galvą nepastoviais vaizduotės paveikslais. Sravinčios bei susiliejusios vaizduotės paveikslų prigimties iš viso neatgamins jusliškai pagaunami rimtyje atvaizduoti daiktai.

Bet abejotiniausia šiame meno sąjūdyje yra tai, kad šitokia vaizduosena visai nebesiriša su jokiu meniniu talentu; kiekvienas bukagalvis sugebės tokius daiktus „drobėje užburti".

Visiškai paneigtas menas yra, galop, mūsų laikų *ekspresionizme.* Nes jei jau tapyti bereikia tik spalvų dėmes arba kaip pakliūva išsklaidytas daiktų dalis, arba jei leidžiama vaizduoti daiktus kokioje nori lytyje ir kokios užsimanai spalvos, pavyzdžiui, raudonus kalnus, žalią dangų, mėlynus veidus, tai tuomet mene nieko nebelieka draudžiama. Tada bet kas bet ką gali tapyti, nes juk meninės išraiškos daugiau niekas nebevaržo; tačiau tada koks tik norit veikaladirbis bus jau ir „menininkas".

ĮTAKOS REIKŠMĖ KŪRĖJUI

O. WALZELIS

Be abejonės, kiekvienam menininkui ir kiekvienam kūriniui turi reikšmės šiokios ar tokios įtakos. Patys didieji menininkai niekados nevengė užsiminti apie savo paskatintojus. Kur kas labiau palinkęs savo nepriklausomumą garsiai skelbti nesavarankiškasis. Kiekvienas menininkas, net tas, kurs nusimano tesąs kūrybinis paveldėtojas, naujaip nori reikštis. Jisai žino, kad tik tada turi teisės garsintis, kai kuo nors prašoksta savo pranokėjus. Tačiau žino visi, kurie pripratę stebėti menininką — teisingiau, kiekvieną dvasios darbą dirbantįjį jojo darbe — kiek daug nusivylimų, sutiks tas, kurs tikėsis pasakysiąs, ko dar niekas nėra pasakęs. Štai tiek išmaningesni patys veikiai pamato, kiek iš tikrųjų nedaug tėra nauja tame, kas jiems dar tik prieš trumpą laiką rodėsi esą kažin kas negirdėta ir tik dėl to jų ryžtasi įkūnyti.

Kiekvieną kartą — kaip vargiai kas kitas — jį veikusių įtakų galią būtinai pažymėdavo Goethe. Tokiems poveikiams atskleisti pašventė jis ištisą veikalą, pavadintą *Kūryba ir Tiesa (Dichtung und Wahrheit)*. Goethės pratarmė įsakmiai mini „išorines įtakas", kurios reiškėsi jame greta „vidujinių skatinimų". Jis jau čia iškelia „šimtą įžymių žmonių, kurie iš arčiau ar toliau mane veikė", paskum „milžiniškus pasaulio politinės eigos sąjūdžius, kurie turėjo didžiausios įtakos man, kaip ir visai amžininkų kartai". Vyriausiuoju autobiografiniu uždaviniu jis laiko parodyti, kiek žmogui kliudė gyvenamojo meto santykiai, kiek jie jam padėjo. Šimtmetis, pasak Goethę, pasigriebia su savim tiek norintįjį, tiek ir nenorintįjį, apsprendžia ir ugdo jį „tokiu būdu, kad tiesiog galima pasakyti, jog kiekvienas tik dešimčia metų anksčiau ar vėliau gimusysis būtų visiškai kitaip išsiugdęs bei paveikęs savo aplinką".

Goethe gana dažnai yra pasakęs, kaip didžiai jis įkainoja reikšmę asmenybės — to, kas žmoguje vertingiausia, kas jame viešpatauja ir apsprendžia jo gyvenimo kelią ir veiklą. O ir *Kūrybos ir Tiesos* pratarmėj — kurioj tarsi visiškai išpažįstama nelygstamos nuo aplinkybių priklausomybės teorija — ryškiai sužybsi Goethės įsitikinimas, kad,

nepaisant viso ko, individas vistiek išlieka nepakitęs ir tas pats. Bet Goethe iš esmės žmogaus apsisprendimui nepripažino tokios plačios amplitudės, kuri jo išgales būtų iškėlusi viršum nuo kitų priklausomumo sferos.

Po Goethės atėjusiame 19-ame amžiuje žmogaus dvasios galia ir savarankiškumas dar žymiai mažiau bepripažinta. Iš Goethės pažiūros, jog žmogus priklausąs nuo savo aplinkos, dabar buvo padaryta teorija, pagal kurią visi mes, kaip ir bet kurie kiti gamtos reiškiniai, esą vien paveldėjimo ir aplinkinio pasaulio išdavos. Meną ir menininkus vertinant, pirmiausia kreipta dėmesys į paveldėjimą ir aplinkybių veikimą; tai ir įtakos sąvoka būtinai turėjo būti daug gausiau naudojamasi, negu *Kūrybos ir Tiesos* autoriaus.

Rodytųsi, jog savo gyvenimo aprašymo pratarmėje Goethe turi galvoj ne įtaką kitų meno veikalų, turėjusių reikšmės jo paties kūrybai. Iš tikrųjų jis kalba tik apie tai, kaip jį veikė arčiau ir toliau nuo jo buvusieji žmonės ir laiko įtaka. Juk *Kūryba ir Tiesa* tik todėl taip išsamiai aprašinėja dvasinį 18-ojo amžiaus gyvenimą, kuriančiąsias jo asmenybes bei anometinius laimėjimus, kad jam rūpėjo parodyti, kiek visa tai jo kūrybai reiškia arba nereiškia; tikriausiai dėl to, kad jisai — kaip to reikalavo įtakos teorija — norėjo istoriškai įsiderinti į savo amžiaus vokiečių literatūrą.

Goethės darbas pastarųjų laikų literatūros istorijos tyrinėjimams buvo lemiamai svarbus. *Kūryba ir Tiesa* davė tarsi nesugriaunamą pavyzdį, kaip reiktų išdėstyti literatūros istorinę raidą. Tačiau paviršutiniškai pamėgdžiojamas Goethės rašymo būdas nuvesdavo šunkeliais. Joks kitas literatūros istorijos metodas nėra įgavęs taip blogo vardo, kaip nepaliaujamas įtakų tyrinėjimas. O tebegyvieji rašytojai iš pat pradžios kratydavosi, kad šis metodas nebūtų pritaikytas jų pačių kūrybai — ne tik dėl tuštybės arba noro atrodyti originaliais ir naujais. Bet nuolat susekant įtakas, susidaro įspūdis, lyg kiekvienas meninis darbas yra kiaurai plagijavimas.

Todėl, kas, stengdamasis suvokti menininko darbą, įtakos sąvoką deda pirmoje vietoje, tas toli gražu neturi plagijavimus įrodinėti. Geriau tegu turi galvoj ką kitą. Tik kyla klausimas, ar tas „kas kita", tariant, aukštesnis tikslas, taip lengva pasiekti, ar jis iš viso — tuo keliu einant — pasiekiamas, ir ar apsimoka daryti didelį vingį imantis uždavinio, kurs priešingomis priemonėmis sparčiau išsprendžiamas.

Įtakų sekiotojui rūpi surasti kiek galint daugiau tokių meno veikalo bruožų, o, plačiau paėmus, ir tokių menininko žymių, kurių nedera originaliomis vadinti. Jisai žino, kad menas kiekvienu laimėjimu vos

per mažytį žingsnelį pirmyn tepasivaro. Todėl jis dovanoja menininkui, kai šis tik menkutę dalelę tedavė ko nauja, ir jam nė kiek neprikaišioja, išvydęs jį kitų pėdomis bevaikščiojantį. Nusimanydamas galįs nustatyti, kas yra paveldėta, jis imasi tik apskaičiuoti, kas veikale yra tikrai nauja ir originalu. Juk visa, kas neina iš svetimos įtakos, yra nauja.

Šitoks atrankiojimo metodas, kurs į meno veikalą nori įsigilinti protu beskaičiuojant, tikrai būtų vaisingas, jei kaip tik lemiamoje vietoje nepasirodytų esąs nepakankamas. Kas nori sėkmingai atskirlioti, tas pirma turi tiksliai pažinti tą sumą, nuo kurios jam teks ką atskirti. Mūsų atveju, toji suma yra veikalo visybė. Bet juk ji prieinama tik pergyvenime; tad protas visos jos apimties nesugeba apspręsti. Todėl ir menamųjų įtakų atrankiojimo metodas nuolat susiduria su nenusistojusiu, svyruojančiu dydžiu. Iš tikrųjų čia ir nėra galima kalbėti apie kokį atrankos metodą, bet tik apie bandymą suieškoti neoriginaliuosius elementùs, pamažu artinantis į tai, kas veikalui tikrai priklauso ir yra jame nauja.

Aš nemažinu tokio artinimosi metodo vertės ir reikšmės — jei tik jis savo ribas nuveikia. Jis būtinas, kaip ir kiekviena kita lyginamoji priemonė. Ir meno veikalus suvokiant tinka posakis, kad vieno vyro žodis — ne kalba. Ne kokie du, bet daugelis veikalų laukia, kad juos išklausytum. Būtų galima išvengti galybės šleivų sprendimų apie meno kūrinius, jei jie būtų dažniau kito nušviečiami.

Vis dėlto, šitoks darbas ne būtinai visuomet esti surištas su pavojumi meno veikalą išrasti per plagijatą. Iš tikrųjų, jisai iš anksto yra nusistatęs įrodyti tai, kas veikale yra nauja pridėta. Žymiai didesnis yra šis pavojus kitai tyrinėjimų linkmei, kuri dar taip neseniai tebevyravo literatūros istorijos darbuose. Ji gaudo visus meninius ir nemeninius padavimus, kuriuose yra galima atsekti šiokį ar tokį kurio nors veikalo bruožą. Jai rūpi surinkti kiek galint daugiau tokių duomenų. Tuomet į jį veikiai imama žiūrėti kaip į kaupinį motyvų, kurie per tūkstančius metų pasaulinėje literatūroje paveldėjimo keliu yra ėję iš vieno autoriaus rankų į kitas.

Antai, Schilleris savo *Plėšikuose* doroja labai seną siužetą apie du nesantarvėje gyvenančiu broliu. Nėra abejonės, kad, Karolį ir Pranciškų kurdamas, Schilleris turėjo galvoj tą siužeto lytį, kurią randame Biblijos pradžioj, kaip ir kai kuriuose senesniuose to meto veikaluose. Juk ši medžiaga „audros ir veržlo" laikais buvo ypatingai mėgiama. Aišku, kad Schilleris, kaip jauniausias ir paskutinis iš audrininkų ir veržlininkų, būtinai bus buvęs skatinamas prasismerkti pro didelį savo

tiesioginių pranokėjų būrį ir jųjų motyvus pakelti į aukštesnį meninį lygmenį. Sąžiningiausiai įsigilinus į visus nedermėje gyvenančių brolių motyvo vaizdavimo būdus ir žingsnis po žingsnio apsvarsčius kiekvieną Schillerio pakeitimą, *Plėšikai* tyrinėtojo akyse įgauna keistos mozaikos išvaizdą; atrodo, jog tai mozaika, kur iš pranokėjų veikalų išrankiota visa, kas įspūdinga, ir galop vienu kirčiu anie perviršyta; jam abu broliai išėjo vienodai stiprios asmenybės ir vienodai reikšmingo vaidmens. Tačiau be pagrindinio motyvo, dar prieš Schillerį vienas kitas autorius yra bandęs poetiškai sudoroti ir kai kuriuos kitus *Plėšikuose* įsivestus bruožus. Ir čionai Schilleris pasirodo esąs tik paskutinis visiems gerai žinomos medžiagos dorotojas, trūko plyšo pralenkiąs savo pranokėjus.

Turime pakankamai ir tokių liudijimų, iš kurių aiškiai matyti, kaip kartais gimsta ūmus paskatinimas, einąs iš kitų kūrėjų meninio darbo. Taip, Schilleris viename laiške Goethei prisimena, kokios reikšmės jo *Telliui* turėjo suvaidinimas Veimare Shakespeare'o *Julijaus Cezario,* kurį tuomet buvo išvertęs Augustas Vilhelmas Schlegelis. Šį veikalą scenoje pamatęs, Schilleris beregint užsidegęs veikliausia nuotaika. Tačiau kas šį paskatinimą išdrįstų aiškiai vaizduotis ir apskaičiuoti kiekį įtakos, kurios tikrai yra daręs Shakespeare'o *Julijus Cezaris Telliui?*

Šaltinius betyrinėjant, lenda į galvą ypač viena abejonė, būtent: ar rašytojas iš viso ką žinojo apie minėtuosius šaltinius? Tirdamas Schillerio *Plėšikų* kilmę ir šia proga gvildendamas tėvo užmušimo motyvą, Minoras mini kūrinį, pasirodžiusį, kaip jis pats sako, po *Plėšikų.* Tačiau jisai drįsta spėti, kad to kūrinio idėja imta iš liaudies padavimų ir buvusi Schilleriui žinoma. Dar labiau jis nudžiunga galėdamas nustatyti, kad Schilleris motyvą alkinimo bokšto, kurin sūnus pasodino tėvą, bus radęs jau Lenco ir Schubarto paruoštą, o dar ir Gartenbergo veikale *Ugolino,* kurį, žinia, Schilleris labai brangino.

Bandymas susekti kūrinio raidos kelią lengvai nuveda į tai, kad gimininingi bruožai imama vienas su kitu sieti kaip priežastis su padariniu. Antai, Rousseau *Julija, arba naujoji Heloiza* daugelyje vietų nuostabiai sutampa su Goethės *Verteriu.* Įsakmiai palyginant tai, kas šiuodu veikalu suartina ir kas skiria, galima būtų atskleisti daug ko nauja, kas padėtų geriau nušviesti Goethės ir Rousseau asmenybes; padėtų susekti, kaip juodviejų katras matė ir jautė pasaulį; ko katras troško ir kuo bodėjosi; kokių būta jų meninių santykių bei priešingumų. Nejaugi visus šiuos duomenis imsime lenkti tam, kad galėtume *Verterį* aiškintis esant *Julijos* paveiktą? Istorinis tyrinėjimo būdas,

ketinąs atskleisti, kaip rutulojosi pasiimtieji lyginti meno veikalai, į šitokį vienašališkumą ir gali atvesti.

Juk, rodos, ir gausime istorinės raidos pažinimą, į *Juliją* ir *Verterį* žiūrėdami kaip į meninio formavimo paeilinę seką, kad ir nesurištą visiškai griežtu priežastiniu ryšiu. Tik nedera sąryšio per daug pabrėžti; mokslo darbuose tatai savaime suprantama, gi meno veikalams iš to galėtų būti tik žalos.

Apie įtaką šiek tiek galima kalbėti ir tada, kai metodas, ieškąs tiesioginės priklausomybės, atremiamas, nurodant, jog vienu metu atsiranda giminingų reiškinių, betarpiškai vienas nuo kito nepriklausančių. Kartais ir tokia nuomonė tik tvirtina, kad gimingieji reiškiniai esą bendri daug ankstyvesnių pirmavaizdžių rezultatai. Čia įtakos sąvoka tik labiau išplėsta ir nebe tiek griežta. Šioji pažiūra *Juliją* ir *Verterį* teisingai laiko padarais tokios pasaulėžiūros ir literatūrinės kūrybos laimėjimų, kurie jau anksčiau buvo susidarę. Šiuo keliu einant, aplinkybėse nesunku atpažinti net laiko dvasią formavusias asmenybes bei veikalus. Taigi vėl nurodoma įtaka, tik jau nebe įtaka, Rousseau padaryta Goethei, bet ankstyvesniojo meto dvasinės kultūros atstovų — abiem. Aiškus dalykas, aš šių saitų neneigiu, lygiai kaip nesu linkęs nepripažinti ir pačios tiesioginės įtakos reikšmės. Tenkinuos perspėdamas neperdėti pažiūros, kuri visur tik ir stengiasi surasti ir atpažinti priežastį bei padarinį ir todėl nusižengia menininkų kūrybiškumui, bet užvis kliudo meno kūrybą teisingai suprasti.

Klasinis pavyzdis, kaip kartais per daug priskiriama reikšmės įtakai, buvo Roethės bandymas Schillerio *Tellį* kildinti iš senesniųjų, ypačiai šveicarų parašytųjų, Tellio dramų. Schillerio šaltinis, — ką ir jis pats nurodo, — yra žinomoji *Chronicon Helveticum,* kurios autorius buvo Tschudis. Kompozicijos atžvilgiu, Schilleris iki smulkmenų seka Tschudį. Bet vienoje svarbioje vietoje jų keliai išsiskiria. Schilleris Tellio asmeniui duoda tokią rolę ir reikšmę, kurių jam nedavė Tschudis. Ir kaip tik šiuo bruožu Schilleris išvien eina su senesniosiomis Tellio dramomis.

Kas norėtų šį faktą suprasti įtakos požiūriu, tas visų pirma dairytųsi, kas būtų galėję paskatinti Schillerį šitaip pasielgti. Galėtum manyti, kad taip bus jį paveikęs Goethe arba ir šveicarų dramaturgai. Tačiau abiem atvejais (kaip sakoma) be reikalo drąsautum Schillerio dirbtuvėj. Teigtum tai, kas neįrodoma. Be to, atsiranda ir kitų tyrinėtojų, kurie įrodo, jog Schilleris anų šveicarų dramų nebuvo skaitęs. Ir, štai, iš anksto sugriūva didelė tavo samprotavimų dalis. Geriausioji

išeitis būtų pasidairyti pačių meninių priežasčių, vertusių nutolti nuo Tschudžio. Žinoma, ne ta prasme, kiek, nutoldamas nuo kronikos, poetas yra pažengęs pirmyn. Antraip atsitikus, teisingai būtų galima paklausti, ar persiimti Tschudžio siužetu nėra lygia dalia meninis aktas. Susekant, kokie meniniai sumetimai privertė Schillerį Tellio asmenybę kitaip apdoroti, negu Tschudis, anas faktas, kad ir šveicarų dramos veiksme Telliui skyrė pirmą vietą, pasidarytų svarbus ne dėl to, kad įrodo priežastinius ryšius, bet dėl to, kad nušviečia draminės kursenos menines savybes.

Ryšy su Tellio asmenybės ypatingu iškėlimu, gal, pirmų pirmiausia tektų atkreipti dėmesį į klausimą, liečiantį dramą, kuri greta vieno atskiro didvyrio išveda į sceną visą eilę šalutinių didvyrių ir tuo pačiu jau yra kelyje į ateisiančiąją minios dramą; to, rodos, nėra reikalo atskirai dar pagrįsti. Tyrinėtojas, kuriam rūpi tik įtakos, šiuos svarbius dalykus nejusčiomis nustumia į užpakalį. Nebent tik aplinkui prie jų teprieina. Poetinės plėtros chimeriškai idėjai jis aukoja vyriausiąjį reikalą — ištirti tikrąjį kūrybinį autoriaus pajėgumą. Prisipažįstu ir pats tais šunkeliais klaidžiojęs.

Ką tik minėtasis nusistatymas visuomet rėmėsi nuomone, jog poetinė kūryba sutampanti su tyrinėjančio mokslininko darbu, kurs rūpestingai toliau tęsia kitų pasiektus rezultatus. Tačiau net ir mokslininkas, kuriam vadovauja idėja visybės, turinčios aiškų tikslą, nesitenkina šitomis priemonėmis. Ir jis, berods, su menininku negali lygintis. Todėl jo darbas yra iš pagrindų aiškinamas. Jojo veikalas, kaip visybė, sąvokomis nesiduoda išreiškiamas. O meno veikalo visybės žodžiais nepaversi, nes tai yra pergyvenimas, ir todėl galima jį tik pergyventi.

Taigi tik gyvente išgyvenamas kūrinio pergyvenimas dar taip neseniai — dėl to, kad neteisingai aiškintasi pergyvenimo sąvoka — tebebuvo laikomas reiškiniu, kurį protas galįs lengvai apvaldyti. Daugis pergyvenimą dar vis išoriniu būdu tebesupranta. Prisidengus noru pergyvenimą ištisai aprėpti, gaminama grynai biografiniai aiškinimai.

ANTROJI DALIS

APIE GROŽĮ

PLOTINAS

Grožio gausu regos srityje; rasi jo klausoj, kur derinama žodžiai, ir visoj muzikoj (nes melodija bei ritmas yra kažkas gražu). Bet taip pat, iškopiant iš juslinės srities, esama gražių verslų, poelgių, būsenų, mokslų ir galop dorybių gražumo; o ar už to viso bėra dar ko gražu — tatai paaiškės.

Nuo ko tad priklauso, kad kūnai akims atrodo gražūs ir kad klausa pritaria garsams, ir toliau — kaip susidaro visas tas gražumas, kurs siejasi su siela? Ar visi daiktai dėl viena ir to pat gražūs, ar gražumas yra kita kas kūne ir kita kas kur kitur, ir kas yra tas vieningasis arba įvairiopasis gražumas?

Kai kurie gi daiktai yra ne pagal savo pamatą, bet — pav., kūnai — kame nors dalyvaudami, gražūs; kiti — pav., dorybės prigimtis — savaime yra grožybės. Nes tie patys kūnai esti tai gražūs, tai vėl negražūs. Vadinasi, viena yra kūnu būti ir kita kas gražiam būti. Tad kas čia kūnams pritapo? Mes šį dalyką visų pirma išnagrinėsime.

Kas gi žiūrovo žvilgsnį sujaudina, savęsp atkreipia bei patraukia ir išvaizda sužavi? Tatai suradę, mes, gal būt, galėsime it laiptais kopti ir išvysime kitą [grožį]. Maždaug visi teigia, jog matomąjį gražumą sudarąs dalių sandėris — tarp savęs ir su visybe — prie ko prisideda ir graži spalva. Matomiesiems ir aplamai visiems kitiems daiktams gražiems būti, reiškia būti darniems, turėti matą. Atseit [pagal šią teoriją], gražu negali būti niekas vientisa, bet būtinai tik kas sudėtinga. Vadinasi, visybė graži, gi atskiros jos dalys savaime negali būti gražios, o esti gražios tik tiek, kiek iš jų visumos susidaro visybės gražumas. Tačiau, jei visybė yra graži, tai gražios turi būti ir jos dalys; nes kas gražu, juk negali susidaryti iš bjaurių dalių, bet gražumas turi sietis su jomis visomis. Paskum, gražios spalvos, kaip saulės šviesa, būdamos vientisos ir negalėdamos gauti grožio iš darnumo, paliks tada už grožio ribų. O gi auksas — kaip tuomet šis begalėtų būti gražus? O nakties mirgesys — kuo jis gražus pamatyti? Tuokart taip pat ir garsų srityje atkristų tai, kas vientisa; juk gi dažnai koks atskiras

iš gražiųjų, visybę sudarančių, tonų ir savo ruožtu esti gražùs. Toliau, kadangi tas pats veidas, nepakitus nė jojo dalių sandėriui, kartais atrodo gražus, kartais negražus, — tai ar nelaikytina grožiu kažkas kita, kas prie darnumo pritampa? o pastarasis [ar ne] tik per kitą dalyką tepasidaro gražus?

O einant toliau, aure, prie gražiųjų verslų bei minčių, ir grožio priežastimi čia laikant taip pat darnumą — ką gi tuomet iš viso vadinsime darnumu gražiuose versluose, įstatymuose, pažintyse, moksluose? Kaip galėtų teoremos būti viena su kita darnios? Gal, kiek jos tarp savęs sutaria? Juk ir blogos teoremos (posakiai) viena su kita sutaria ir tinka; va šitokios dvi tezės: „Nuosaikumas yra paikumas" ir „Teisingumas yra tik taurus prastumas" visiškai sutaria.

Kiekviena dorybė yra sielos gražumas, ir tai už ką tik suminėtuosius daiktus tikresnis gražumas. Tačiau kokia prasme jos gali būti darnios? Net jei siela ir iš daugelio dalių sudėta — dorybės vistiek nei kaip dydžiai, nei kaip skaičiai negali būti darnios. Nes pagal kokį santykį sielos ar mokslo dalys turėjo būti sudėtos ar sumaišytos? O Aumuo[26] — kur tada būtų jo gražumas, jei jis tėra pats sau vienas?

Grįždami vėl iš pradžios, visų pirma nustatykime, kas gi yra gražu kūne. Taigi yra kažkas gražu, kas pagaunama jau su pirmu žvilgterėjimu; tatai siela suvokia ir, taip sakant, pripažįsta; o pripažinusi, ji pritaria ir prie to prisiderina; tačiau pamačiusi ką bjauru, ji nusigręžia, kratosi ir stumia šalin, nes tai jai netinka ir yra svetima.

Dabar mes teigiame: jei siela yra tai, kas ir jos tikroji prigimtis, o tatai reiškia: jei ji laikosi to prado (pamato), kurs yra aukštesnis (viršesnis), tai ji džiaugiasi ir yra sukrečiama, pamačiusi tokį dalyką, kurs jai yra giminingas arba vien kažin ko giminingo pėdsakas; ji tatai sieja pati su savimi, prisimindama savo tikrąją esmę ir tai, kas jai priklauso.

Tačiau kuo šių žemiškųjų daiktų gražumas gali būti panašus į aukštesniojo pasaulio grožį? Nes jei yra panašumas, tai tebūnie [tuodu grožiu] panašūs. Bet kaip gi gali abeja, kas aukščiau ir žemiau, būti gražu? Mes sakome, jog tai įvyksta bedalyvaujant idėjoje. Nes visam, kas neturi lyties (formos), yr skirta įgauti ją bei idėją; kol dar tai nesusiję nei su sąvokine lytimi (lógos), nei su idėja, tol yra bjauru ir išskirta iš dieviškojo mąstymo; tai yra visiškai bjauru; bet bjauru yra ir tai, ko lytis bei mąstymas tebėra ne visiškai įveikę, nes medžiaga nesidavė pilnai pavidalinama pagal atitinkamą idėją.

Tad pritapusi idėja sutvarko, sukibdo, suveda į užbaigtą ir darnią visybę tai, kas iš daugelio dalių sudėta, nes ji pati yra vieninga ir

vieninga privalo būti tai, kas pavidalinama — kiek vieninga gali būti, kas iš daugelio susideda. Kai šitaip visa suvienyta, tai įsikuria čia jau ir grožis, kurio tenka tiek dalims, tiek visybei. Bet radusi ką jau vieninga, iš vienarūšių dalių sudėta, idėja grožį pertiekia visybei — kaip kad atvejais menas pertiekia grožį visam namų pastatui su visomis jo dalimis, kartais gamtos jėga atskiram akmeniui.

Taigi kūno gražumas gimsta bendraujant jam su iš dievų kylančia sąvokine lytimi. Pažįsta šį grožį ta sielos dalis, kuri tam yra skirta; ji yra vyriausias sprendėjas savo dalykų srityje, kiek ir likusioji sielos dalis prisideda prie to sprendimo; bet, gal būt, ir siela viena nusprendžia, matuodama grožį joje gyvenančia idėja ir vartodama ją kaip kanoną (normą), nurodantį, kaip kas turi būti.

Tačiau kokiu būdu gali kūne grožis sutikti su už jį ankstyvesniu ir aukštesniu grožiu? Ir kaip gali statybininkas gražiais laikyti išoriniame pasaulyje esančius namus, kuriuos jis savo viduje pagal idėją suderino? O todėl, kad ir išviršiniai namai, atsiejus [juos] nuo pačių akmenų, atsiranda, kai vidujinę idėją paskirsto (individualizuoja) išorinės medžiagos masė, kuri yra daloma ir pasireiškia matomu daugiu.

Pamačiusi idėją, surišančią ir apgalinčią kūnuose priešingą pradą, neturintį pavidalo — idėją, puikiai įsikuriančią viršum kitų lyčių — iškelia, įveda į nedalomąjį [žmogaus] vidų bei paduoda jam tai kaip kažką, kas su juo derinasi, jam tinka ir yra miela [atrodo gražu], — kaip, va, kas tauriam vyrui patinka, yra sušvitę jaunuolio veide dorybės pėdsakais, sutinkančiais su tuo, kas viduje tikra.

Spalvos gražumas yra kažkas vientisa todėl, kad medžiagos tamsumą nugali forma nekūniškąja šviesa, sąvokine lytimi ir pavidalu. Todėl ir pati ugnis, lyginant ją su kitais kūnais, yra graži, nes ji, kitų elementų tarpe, pasižymi idėjos sąranga, — tai viršiausias ir lengviausias iš visų kūnų, nes artima tam, kas nekūniška. Tik ji neprisiima į save kitų kūnų, o kiti prisiima ją (šiuos galima įšildyti, bet ugnies atšaldyti negalima): ugniai iš pat pradžių spalva priklauso, o kiti kūnai vien iš jos teįgauna spalvos išvaizdą; dėl to ji ir šviečia ir žėri, kaip dera idėjai. Tačiau ko neįveikia lytis, tatai blankiai tešviečia ir nebėra gražu, nes nepilnai tedalyvauja spalvos idėjoj.

Toliau, tonų srityje nejuslinės harmonijos gamina juslines ir tokiu būdu leidžia sielai suvokti grožį, parodydamos kitame kame tai, kas yra idėja. Nes juslinėms harmonijoms dera būti matuojamoms; ne bet kokiu skaičių santykiu, bet tik tokiu, kurs gelbsti formuojančiai idėjai įsivyrauti.

To ir pakaks apie jusliškai gražius daiktus. Tatai, taip sakant, iš aukštesniojo pasaulio išklydę ir į medžiagą nusileidę atvaizdai bei šešėliai, kurie tvarko (puošia) kūnus ir suteikia jiems išvaizdos žavumą.

Norint įsižiūrėti į aukštesnįjį grožį, kurio juslinei pagavai nebelemta išvysti, bet kurį siela be juslės organų regi ir suvokia — reikia aukščiau pakilti, juslę paliekant apačioj. Lygiai kaip ir apie tai, kas jusliškai gražu, negali kalbėti tas, kurs to nėra matęs arba suvokęs, jog tai gražu, atseit, koks aklas gimęs, taip ir apie dvasinio verslo gražumą negali kalbėti tas, kurs nėra patyręs to verslo, mokslų bei panašių dalykų gražumo; nei gali kalbėti apie dorybės žibėjimą, kas niekados nėra įsivaizdavęs, koks gražus yra teisingumo bei nuosaikumo veidas — gražesnis už Aušrinę ir už Vakarinę. Ne, reikia mokėti regėti tuo organu, kuriuo siela tuos dalykus regi, o ir išvydus, jais kur kas labiau, negu jusliniu grožiu, džiaugtis, žavėtis ir sukrėstam būti; nes nūnai prisilieti prie to, kas tikra.

Sumišimas, smagus sukrėtimas, ilgesys, meilė, džiugus drebulys, — štai jausmai, kuriuos turi sukelti bet koks grožis. Net ir akivaizdoj to, kas neregima, galima juos patirti; iš tikrųjų juos pažįsta visos sielos, bet stipriau tos iš jų, kurias labiau sujudina meilė to, kas neregima — lygiai kaip ir kūninis gražumas visus patraukia, tačiau ne visus vienodai stipriai jis dilgina, bet kai kuriuos ypatingai stipriai; tie vadinami mylinčiais.

Tad tuos, kurie ir ką nejusliška myli, reikia paklausti: ką jie patiria iš gražiųjų verslų, gražiųjų papročių, nuosaikaus būdo, aplamai, doringojo elgesio bei nusistatymo ir sielos gražumo? Ir ką jaučiate, išvydę savo pačių vidaus grožybę? Kuo jūs džiaugiatės ir jaudinatės ir ko ilgitės bendrauti patys su savim, susikaupę savo viduje ir atsipalaidavę nuo kūno? Juk tai junta meilės tikrai pagautieji.

O koks yra tų jų jausmų objektas? Ne pavidalas, ne spalva, ne koks dydis, bet siela — pati būdama bespalvė, savyje turėdama bespalvį nuosaikumą bei kitų dorybių žibėjimą: tada savyje pačiuose arba kituose matote didžią širdį, teisų būdą, tyrą nuosaikumą, narsumą su rimtu veidu, orumą bei sarmatingumą; visos šios dorybės pražysta ramia, jokio siūbavimo nei aistros nesudrumsta sielos būsena, o viršum viso to šviečia dieviškasis Aumuo.

Štai, kuo mes stebimės ir ką mylime. Tačiau kaip tatai mums gražu? Gi tókia tatai yra ir taip atrodo; tai regintysis negali teigti, jog kažkas kita yra tikroji būtis. O kas yra tikroji būtis? Tik tai, kas

gražu. Tačiau reikia dar apsvarstyti, kuo tai sielai tampa mylėtina. Kas galėtų būti tai, kuo visos dorybės lyg savo šviesa šviečia?

Gal pravers kiek žvilgterėti į tai, kas priešinga — kas sieloje bjauru, ir padėti šita priešais grožį; gal mūsų nagrinėjimui bus naudinga susekti, kas yra bjaurumas ir kodėl jis toks atrodo. Tad įsivaizduokime bjaurią, pasileidusią ir neteisią sielą, gausiai pripildytą geidulių, sutrikusią, baikščią dėl savo bailumo, pavydžią dėl smulkmeniškumo, ketinančią visa, ką geba ketinti mirtingosios, žemosios būtybės, visur neteisią, linkusią į nešvarų gašlumą ir gyvenančią taip, kad jai yra malonūs bjaurumas ir gėda, kuriuos ji patiria iš kūno. Argi nedera sakyti, kad kaip tik šis bjaurumas pritampa lyg koks išorinis blogis? Nes tai ją darko, teršia ir permirkdo tuo, kas bloga — jog net josios gyvenimas bei įspūdžiai nebesti skaistūs, bet, prisimaišius, kas bloga, yra aptemę ir gausiai mirtimi persigėrę; ji net neberegi to, kas sielai privalu regėti, ir nebegali savyje susikaupti, nes nesiliaujamai esti plėšiama į paviršių, į tai, kas žema, tamsu.

Vadinasi, sakau, kadangi ji suteršta, šen bei ten tampoma aptiktųjų juslinių daiktų traukos, ir daug ko kūniška savyje nešiodama, prie daug ko medžiagiška prisiliečia ir savęsp prisiima, tai ji, sumišusi su tuo, kas žema, įgavo svetimą pavidalą. Taip, kas įgrimzdo į purvą ar molį, tas nustojo savo pirmykščio gražumo; bematyti vien jį aplipęs purvas bei molis. Tačiau kam bjaurumas yra svetimas priedas, tas, norėdamas vėl gražus būti, turi tik nusiplauti bei nusivalyti; tuomet iš naujo taps, koks buvęs.

Taip, visai teisingai sielos bjaurumas vadintinas svetimu priemaišu, nusikreipimu į kūną bei medžiagą; taigi bjauriai būti, sielai reiškia nebūti švariai ir nesudrumstai, o, it auksui, būti žeminám; vos pašalinus drumzlę, lieka auksas ir yra gražus, lig tik atpalaiduotas nuo ko svetima, palikdamas tik pats sau vienas. Taip ir su siela: atsiskyrusi nuo ją pripildžiusių geidulių, — kai ji per glaudžiai bendrauja su kūnu, — išsivadavusi nuo visų kitų aistrų ir apsivaliusi nuo įsikūnijimo graužų, ji lieka viena savyje; tuomet ji visiškai nusikrato bjaurumo, kurs į ją pateko iš kito prado.

Tad, vadinasi, kaip sako senųjų mokslas, nuosaikumas bei narsumas ir kiekviena dorybė bei pati išmintis yra apsivalymas. Tokia yra ir slaptingoji mintis misterijų, teisingai mokančių, jog neapsivaliusysis Hade gulėsiąs purve, nes tai, kas nešvaru, yra artima purvui dėl savo blogumo; kaip ir kiaulės, būdamos nešvaraus kūno, mėgsta nešvarumą.

Ką gi kita reiškia ir tikrasis nuosaikumas, jei ne kratytis bendrauti su kūno geiduliais — bėgti nuo jų, kaip nuo nešvarių ir nevertų to, kurs švarus? Gi narsumas reiškia nebijoti mirti; o mirtis yra sielos nuo kūno atsiskyrimas: to nesibijo tas, kurs mėgsta būti vienas [su savo siela]. O juk sielos didybė — tai pajėgumas nepaisyti žemiškųjų daiktų. O išmintis yra mąstymas, nusigręžiąs nuo to, kas žemiau, ir vedąs sielą į tai, kas aukščiau.

Šitaip apsivalydama, siela tampa grynas, nekūniškas mąstymas, priklausąs tam, kas dieviška, ir iš ko išteka grožio šaltinis bei visa kita, kas grožiui gimininga. Kai siela taip iškeliama į Aumens sritį, tai ji tampa dar gražesnė; juk Aumuo ir kas yra Aumens, nėra koks sielai svetimas, bet savas gražumas, — nes ji tik čia tėra siela.

Tad teisingai ir sakoma, jog sielai gerai ir gražiai tapti, reiškia panašėti su Dievu, nes iš Jo kyla grožis ir aplamai aukštesnioji daiktų paskirtis; arba tiksliau: tikroji būtis yra grožis, o priešingas pradas — bjaurumas; tatai yra ir pirminis blogis. Taip, iš antros pusės, gėris ir grožis, gerumas ir gražumas yra tas pats dalykas. Vadinasi, gražu ir gera, bjauru ir bloga reikia nagrinėti tuo pačiu būdu.

Į pirmąją vietą dera padėti patį grožį, kurs vienkart yra ir pats gėris; iš čia Aumuo tiesiog gauna grožį, o per Aumenį siela tampa graži; gi tada tolimesnis grožis, besireiškiąs poelgiais bei verslais, imasi iš pavidalinančios sielos; galop kūnus, kurie vadinami gražiais, — siela tokius padaro; nes, būdama dieviškos prigimties ir, taip sakant, grožio dalis, ką tik bepaliesdama bei įveikdama, įgrožina, kiek visa tai gali grožy dalyvauti.

Taip mums vėl tenka kilti į gėrį, kurio trokšta kiekviena siela. Kas yra tai matęs, žino, ką aš sakau, tvirtindamas, jog gėris vienkart yra ir grožis. Trokštama jo, kaip gėrio; mūsų siekimai nukreipti į jį todėl, kad tai gėris. Mes pasiekiame jį, atsigręždami bei kopdami aukštyn ir nusimesdami apdarą, kuriuo nusileisdami buvome apsirengę. Lygiai kaip ir įžengiant į švenčiausiąją šventovės vietą reikalaujama apsivalyti bei nusirengti ligitolinius dabužius ir įkopti nuogam — kol, galop, pakylant ir prasilenkiant pro visa, kas Dievui svetima, savo tyrosios prigimties akimis išvystama anas grynai Viršiausia — nesudrumsta, vientisa, vaiskù, — tai, nuo ko visa priklauso, į ką žvelgia visa, kuo gyvena ir mąsto — nes tatai yra gyvatos, mąstymo ir būties priežastis. Tad, išvydus šita — kokia turi apimti meilė, koks ilgesys, trokštant su tuo susilieti, ir koks magùs tas sukrėtimas!

Kas to dar nėra matęs, siekia kaip *gėrio;* bet kas jau išvydo, tas gali stebėtis jo *gražumu.* Visą jį apima džiugus nusistebėjimas, sukrė-

timas, kurs nėra kenksmingas. Jis myli tikra meile, jis juokiasi iš deginančio geismo, aplamai, iš bet kokios kitokios meilės ir niekina tai, kas pirmiau jam buvo gražu. Tai patiria tie, kuriems teko regėti dievų ar daimonų pavidalus; kitokių kūnų gražumo jie nebegali, kaip iki tol, pripažinti. Tačiau ką, manote, pergyvena tas, kurs regi patį savyje grynąjį grožį, nesuteptą medžiagos bei kūno — nei žemėje nei danguje (kitaip jisai nebūtų grynas) — ? Nes visa tai yra svetimas priedas bei priemaišas, o ne kažkas pirmapradiška, bet [irgi] yra kilę kaip tik iš ano Viršiausiojo.

O kas regi Tą, kurs visus daiktus aprūpina ir juos apdovanoja, pats gi savyje rimdamas ir savo keliu nieko negaudamas, ir kas ištveria Jo [šio Viršiausiojo] žiūroje, grožėdamasis bei supanašėdamas su Juo, — kokio tuomet jam bereikia grožio? Nes tai pats aukščiausias ir pirmapradis grožis, gražius ir meilius darąs tuos, kurie jį myli. Dėl to eina ir tos didžiulės, atkaklios sielų varžybos, tam dėta ir visos pastangos, norint neprarasti šios puikiausios žiūros, laimingą darančios tą, kuriam ji atiteko; nes jis grožisi palaimintu reginiu.

Gi kuriam tatai nepavyksta, tas tikrai yra nelaimingas; nes ne tas nelaimingas, kam gražių spalvų bei gražių kūnų matyti neteko, ne tas, kurs neįgijo galios, aukštos pareigos arba karaliaus sosto, bet tik — kurs nesurado to Vienio, dėl kurio verta išsižadėti karaliaus sosto bei valdžios visoje žemėje, jūroje ir danguje, — idant jis galėtų, visas tas gėrybes palikęs ir paniekinęs bei į šį Vienį nusikreipęs, tatai pamatyti.

Tačiau kokiu būdu? kokia priemone? Kaip galima paregėti neapsakomą grožį, tebeliekantį švento dievnamio viduje ir neišeinantį laukan, kad jį ir neįšventintasis galėtų išvysti? Tad tegu, kas galėdamas, eina ir seka paskui jį į vidų, lauke palikdamas tai, kas akims matoma, ir tenesidairai atgalios, kaip iki tol, į kūnų puikumą. Nes, pastebėjus kūnų grožį, tenesiartini į jį, bet tegu stengiesi suvokti, kad jie tėra atvaizdai, atspaudai bei šešėliai, ir tebėgi to linkui, iš kurio šie atvaizdai imasi. Nes jei kas norėtų veržtis ir juos sugriebti, lyg tai būtų kažkas tikra, tai tokiam atsitiktų taip, kaip tam, apie kurį, man rodos, skelbia tam tikras mitas: šis vandeny pamatęs gražų paveikslą, norėjęs jį išsigriebti, bet pasinėręs srovės gelmėje ir dingęs. Lygiai taip pat įvyksta su tuo, kurs prikimba prie gražių kūnų ir neatsikliudo nuo jų; ne kūnas, bet jo siela pasiners tamsiose ir Aumeniui nepakenčiamose gelmėse, palikdama ten it aklasis Hade — jau čia, gyvenime, kaip kada nors tenai — tik su šešėliais.

Tad leiskimės į mylimą tėvynę: šis patarimas bene bus teisingesnis. Kaip bėgsim ir kaip išsilaisvinsim? Lygiai kaip ir Odisėjas nuo kerėtojos Kirkės ar Kalipsės — kaip pasakojama ir tuo, matyt, nurodoma, kad jo [Odisėjo] širdžiai nepatiko pasilikti, nors jis čia rado smagumo akims ir jusliniu grožiu gausiai naudojosi. Juk mūsų tėvynė yra ten, iš kur mes esame atėję, ir ten yra mūsų Tėvas.

Kas gi yra kelionė, tas bėgimas? Ne kojomis ją keliausi, nes jos visuomet nuneša tik iš vieno krašto į kitą; nereik tau pasiruošti nei arklių traukiamos važiuoklės, nei ko jūromis keliauti, ne, visa tai reik palikti, nepaisyti, o tik, tarsi akis užmerkus, pabudinti savyje kitokią regą, kurią visi turi, tačiau nedaugelis ja tesinaudoja.

O ką mato ši vidujinė rega? Ką tik tepabudusi, ji negali viso to skaidrumo pakelti. Sielą reikia pripratinti; iš pradžių ji turi matyti gražiuosius verslus, paskum gražius veikalus — ne tuos, kuriuos sukuria menai, bet vyrai, kurie tauriais vadinami. Po to žvelk į sielas tų, kur anuos gražiuosius veikalus gamina. O kaip galėsi pamatyti, kokia graži yra gera siela? Grįžk į save patį ir prisižiūrėk. Gi pamatęs, jog dar nesi gražus, daryk, kaip daro skulptorius, kurs būsimame gražiame biuste vienur kiek nuskaptuoja, kitur mažumą nulygina, tai apdoroja ir ryškina bruožus — iki pasirodys gražus biusto veidas. Taip ir tu nuskaptuok, kas nereikalinga ir atitiesk, kas kreiva; nuvalyk, kas tamsu, ir nušveisk bei nesiliauk dorojęs savo paveikslo, kol sužibės tau dieviškasis dorybės skaistumas, kol išvysi nuosaikumą, iškilmingai sėdintį savo šventame soste.

Kai būsi ir pamatysi toks tapęs, kai vienui vienas tebūsi su savim ir niekas nekliudys tau šiuo keliu vieningam tapti, kai nebeliks tavyje jokio svetimo priemaišo, bet būsi visų visiškai gryna, tikra šviesa, kuri nei dydžiu nematuojama, nei apibrėžiama ankštomis pavidalo ribomis, nei išauga į neapibrėžtą didybę; kai būsi visiškai neišmatuojamas, didesnis už bet kokį matą ir pranokesnis už bet kokį kiekį: kai save tokį tapusį išvysi, tuomet tu pats būsi rega, ir, pasikliovusiam savim, nebereiks tau kelio rodyti; — tada kopk aukštyn; bet žvelk nenuleisdamas žvilgsnio, nes vien tokia akis teregi didįjį grožį.

Tačiau jei kas atsideda žiūrai kliaudos pritemdintomis akimis, neapsivalęs arba bejėgis, tai tas dėl silpnumo negali regėti tobulosios šviesybės ir nieko nemato net tada, kai jam kas parodo, kad yra kas, ką galima matyti. Nes, ruošiantis žiūrai, reikia sugiminінti bei supanašinti tai, kuo matai, su tuo, ką matai. Nė viena sauliška netapusi akis dar nėra mačiusi saulės; taip ir nė viena siela neregi grožio, pati

netapusi graži. Todėl visų pirma tetampa Dievui panašus ir gražus kiekvienas, norįs gėrį ir grožį išvysti.

Tuomet jis, aukštyn kildamas, pat pradžioje pasieks Aumenį (anabainon epi ton Nūn) ir išvys tenai visas gražiąsias lytis ir sakys, jog tai grožis — idėjos; nes per jas tėra visa gražu, — per Aumens bei būties (substancijos) pradus. Bet tai, kas yra anapus Aumens, mes vadiname Gėriu; iš jo išėjęs grožis apsupa jį. Taigi, apskritai tariant, jisai — Pirminis Grožis; atskyrę tai, kas nuo mąstymo priklauso (jojo objektus), mąstymo grožį vadinsim idėjų buveine, gėriu gi — tai, kas anapus jo. Tatai pirmapradis grožio šaltinis; arba gėrį ir grožį turime tapatinti: tik [aplamai] grožis priskirtinas aukštesniajam pasauliui.

APIE KILNUMĄ

(Kai kurioms Kanto idėjoms plačiau išskleisti)

FR. SCHILLERIS

Kilnus mums yra objektas, kurį vaizduodamasi mūsų juslinė prigimtis pasijunta esanti ribota, gi protingoji — kad yra pranaši, ir jos laisvė neaprėžta; vadinasi, kurio akivaizdoj *fiziškai* juntame savo menkumą, kurį tačiau morališkai, t. y. idėjose, pranokiame.

Mes tik kaip juslinės būtybės tesame priklausomi; gi kaip proto esybės — esame laisvi.

Kilnus objektas, *pirma,* mums, kaip gamtinėms būtybėms, leidžia pajusti mūsų priklausomumą, o *antra,* vienkart iškelia mūsų nepriklausomumą nuo gamtos tiek *savyje,* tiek *už* savęs.

Priklausomi mes tiek, kiek *išoriniame pasaulyje* glūdi priežastis to, kodėl kas nors tampa pačiuose *mumyse* galima.

Kol gamta už mūsų derinasi su sąlygomis, kuriose kas nors mumyse esti galima, tol mes galime nesijusti esą priklausomi. Mums tatai įsisąmoninant, gamta, atrodo, priešinasi tam, kas mums *reikalinga,* o [kas] tačiau jai padedant tėra *galima,* arba, kitaip tariant, ji turi pieštarauti instinktams.

Visus mūsų juslinėje prigimtyje besireiškiančius instinktus galima suvesti į du pagrindiniu instinktu. Pirmiausia, mes trokštam pakeisti savo būseną, pareikšti, kad esame, veikti, — visu tuo siekiama įsigyti vaidinių; taigi galima jį vadinti troškimu vaizduotis, pažinti. Antra, mes geidžiame savo padėtį išsaugoti, savo būvį pratęsti — kas vadinama savisaugos instinktu.

Vaizduotės instinktas yra nukreiptas į pažinimą, savisaugos instinktas — į jausmus, atseit, į vidujinį nusimanymą, kad esi.

Tais dviem instinktais mes nuo gamtos dvejopai *priklausome.* Vieną kartą mes tatai juntame, kai gamta mums neduoda sąlygų, kuriose įgyjama pažinimas; kitą kartą tada, kai ji priešinasi sąlygoms, kuriose mes galime savo būvį pratęsti. Lygia dalia savo protu mes teigiame, jog dvejopai esame nuo gamtos *priklausomi:* pirma, (teo-

riškai) ištrūkdami iš natūralinių pažinimo sąlygų per *grynąjį mąstymą;* antra, (praktiškai) prakildami tas sąlygas ir galėdami *valia* pasipriešinti savo *geiduliui.* Objektas, kurį suvokdami mes juntame pirmąjį nepriklausomumą, yra *teoriškai didis,* — tai pažinimo kilnumas. Gi objektas, leidžiąs mums justi mūsų valios nepriklausomybę, yra *praktiškai didis,* — tatai jausenos kilnumas.

Teorinio kilnumo atveju gamta, kaip *pažinimo objektas,* priešinasi vaizdavimosi instinktui. Gi praktinio kilnumo atveju jinai, kaip *jausmo objektas,* priešinasi savisaugos instinktui. Tenai ji pasirodo esanti tik objektas, privaląs praplėsti mūsų pažinimą; čia ji vaizduojamasi kaip galybė, pajėgi apspręsti pačių *mūsų* būseną. Todėl praktinį kilnumą Kantas vadina galybės, arba dinaminiu kilnumu, dėdamas jį priešais matematinį kilnumą. Bet kadangi iš pačių sąvokų neaiškėja, kas *dinamiška,* o kas *matematiška,* ir ar šis suskirstymas apima visą kilnumo sferą, ar ne, tai aš verčiau jį skirstau į *teorinį* ir *praktinį kilnumą.*

Kad mūsų, kaip juslinių būtybių, būvis yra pasidaręs priklausomas nuo aplinkybių, esančių už mūsų, rodos, nereikia nė įrodinėti. Vos tik gamta pakeičia nustatytą su mumis santykį, kuriuo grindžiasi mūsų gerovė — beregint tampa netikras mūsų jusliniame pasaulyje buvimas, kurs šia fizine gerove laikosi, ir jam gresia pavojus. Vadinasi, gamta valdo sąlygas, nuo kurių priklauso mūsų būvis; o kad mes tą savo būviui taip būtiną santykį su gamta saugotume, tai *savisaugos instinktas* mums yra budrus fizinės gyvybės sargas; gi šio instinkto perspėjėjas — *skausmas.* Tad lig tik mūsų fizinė būsena taip pakinta, kad gresia jai būti pakreiptai į priešingą pusę, tai skausmas tuojau primena pavojų, o savisaugos instinktas šaukiamas priešintis.

Jei pavojus yra *toks,* jog mūsų priešinimasis būtų bergždžias, tai gimsta *baimė.* Vadinasi, objektas, kurio buvimas prieštarauja mūsų būviui taip, kad mes nusimanome nepranokią jo galybės — yra baimės objektas: — *baisus.*

Bet jis baisus vien mūsų juslinei prigimčiai, nes tik jinai tepriklauso nuo gamtos. Tam, kas mumyse nėra gamta, kas nepriklauso nuo jos dėsningumo, nėra ko bijoti už mūsų esančios gamtos galybės. Gamta, pasirodydama kaip galybė, kuri kad ir gali apspręsti mūsų fizinę būseną, tačiau mūsų valios neįveikia — yra *dinamiškai,* arba *praktiškai* kilni.

Taigi praktinis kilnumas tuo nuo teorinio skiriasi, kad anas priešinasi mūsų būvio sąlygoms, o šis — tik pažinimo sąlygoms. Daiktas teoriškai kilnus yra tiek, kiek su juo surištas begalybės vaidinys,

kurio įkūnyti vaizduotė neįstengia. Objektas praktiškai kilnus yra tiek, kiek jį lydi vaidinys pavojaus, kurio mūsų fizinės jėgos nusimano nevaliosiančios įveikti. Mes sugniūžtame, pabandę įsivaizduoti pirmąjį. Ir sugniunžame, pabandę pasipriešinti antrojo smurtui. Pirmąjį primena ramus vandenynas, antrąjį gi — įaudrintas. Milžiniškai aukštas bokštas ir kalnas gali atstoti pažinimo kilnumą. O mūsopi pasvirdamas, jis taps jausenos kilnumu. Tačiau vėl abiejuose bendra tai, kad juodu kaip tik bepriештaraudamu mūsų būvio bei veikimo sąlygoms, iškelia mumyse galią, kurios nė viena iš tų sąlygų nesaisto; atseit, galią, kuri, viena vertus, leidžia mums mąstymu aprėpti daugiau, negu juslė suvokia, o antra, kad josios nepriklausomumui niekas negresia, jai gi reikštis joks smurtas nesutrukdo, nors juslinei jos draugei prieš baisiąją gamtos galybę teko sugniužti.

Bet kad ir abi kilnumo rūši vienodai santykiauja su mūsų proto galia, tačiau visiškai kitaip jiedvi derinasi su mūsų juslingumu; šia aplinkybe grindžiai svarbus tiek juodviejų stiprumo, tiek intereso skirtumas.

Teorinis kilnumas priešinasi vaizdavimosi instinktui, praktinis gi — savisaugos instinktui. Pirmuoju atvėju yra paneigiamas tik atskiras juslinio vaizdavimosi pasireiškimas, o antruoju — pagrindinė visų galimų šio instinkto pasireiškimų priežastis, tai yra būvis.

Berods, kiekvieną nepavykusią pastangą pažinti lydi nesmagumas, nes tuo prieštaraujama veiklos instinktui. Tačiau šis nesmagumas neišauga į skausmą tol, kol mes nusimanome, jog mūsų būvis nepriklauso nuo to, ar pavyksta ar nepavyksta pažinti, ir kol tatai mūsų savigarbos nepažeidžia.

Bet mūsų būvio sąlygoms priešinąsis objektas, kurs, betarpiškai pajustas, žadintų *skausmą,* įsivaizduotas kelia *išgąstį;* nes gamta pačiai galiai išlaikyti turėjo griebtis visai kitų priemonių, negu atrodė būtina, norint, kad pažinimo veiklumas nesustotų. Vadinasi, mūsų juslinę prigimtį baisus objektas visai kitaip domina, negu begalybiškas, nes savisaugos instinktas prabyla kur kas stipriau už vaizdavimosi instinktą. Visai kas kita mums yra bijoti netekti atskiro vaidinio, kas kita visų galimų vaidinių priežasties, — mūsų būvio jusliniame pasaulyje.

Bet kaip tik todėl, kad *baisus* objektas mūsų juslinę prigimtį užninka smurtingiau negu *begalinis,* tai juo gyviau juntame ir tarpą tarp juslinės ir antjuslinės galios ir juo labiau krinta į akis proto pranašumas bei vidujinė sielos laisvė. O kadangi visa kilnumo esmė paremta šios mūsų proto laisvės numanymu ir bet koks kilnumu pasimėgimas grindžiasi tiktai šiuo nusimanymu, tai iš to savaime plaukia

(ko ir patirtis moko), jog estetiniame vaidinyje gyviau ir magiau jaudina tai, kas *baisu*, negu tai, kas *begalybiška*; vadinasi, jausmo stiprumo atžvilgiu, praktinis kilnumas labai daug kuo teorinį praneša.

Teoriškai didu iš tikrųjų praplečia tik mūsų *sferą*, gi praktiškai didu, dinamiškai kilnu — mūsų *galią*. Savo tikrąjį ir pilnąjį nepriklausomumą nuo gamtos mes, tiesą sakant, pajuntame tik pastaruoju atveju. Nes viena ką reiškia jausti, jog tiktai vaizdavimosi aktu ir visu savo vidaus būviu nepriklausai nuo išorinių sąlygų ir visai ką kita nusimanyti, kad prakyli likimą, visus netikėtumus, visą gamtos dėsningąjį būtinumą. Niekas žmogaus juslinės prigimties taip neliečia, kaip jos būvio rūpestis, ir jokia priklausomybė jos tiek neslėgia, kiek nusimanymas, kad jo buvimas priklauso nuo gamtos galybės. O nuo šios priklausomybės žmogus jaučiasi išsivaduojąs stebėdamas tai, kas praktiškai kilnu. „Neįveikiama gamtos galybė, — sako Kantas, — berods, leidžia pajusti mums, kaip juslinėms būtybėms, jog esame bejėgiai, tačiau vienkart atskleidžia mumyse galią laikyti save nepriklausomais nuo jos, ir tai, jog pranokiame gamtą; tuo grindžiasi visai kitos rūšies savisauga, negu ta, prieš kurią gamta gali kėsintis ir jai grūmoti — *žmoniškumo* mūsų asmeny betgi nepažemindama, nors pats *žmogus* šio gaivalo ir būtų nugalėtas. Tokiu būdu, — tęsia jis toliau, — baisioji gamtos galybė estetiniu atžvilgiu mums atrodo kilni, nes ji mumyse pažadina galią, kuri nėra gamta ir leidžia mums *menku daiktu* laikyti visa, kuo, kaip juslinės būtybės, taip sielojamės: gėrybes, sveikatą bei gyvybę ir todėl anos gamtos galybės, — kuriai dėl tų gėrybių be abejonės pajungti esame, — netartume esant lyg kokį sau ir savo asmenybei [pavojingą] gaivalą, kuriam derėtų nusilenkti, jei tatai liestų mūsų aukščiausiuosius principus ir jųjų pripažinimą arba paneigimą. Vadinasi, — baigia jis, — gamta čia yra kilni, nes ji pabudina fantaziją įsivaizduoti tiems atvejams, kuriais siela gali pajusti tikrąjį savo paskirties kilnumą".

Betgi šis mūsų proto paskirties kilnumas — ši praktinė nepriklausomybė nuo gamtos skirtina nuo tojo pranašumo, kurį mes arba savo kūno jėgomis arba savo protu mokame atskirais atvejais pareikšti prieš gamtos galybę. Toks pranašumas kad ir yra kažkas didu, tačiau jame visiškai nėrą kilnumo. Antai, žmogus kovoja su žvėrimi ir įveikia jį savo rankų stiprumu arba gudrybe; arba sraunus Nilas, kurio galybę sulaužo pylimai ir kurį žmogaus aumuo iš žalingo paverčia net naudingu daiktu, jo vandens perteklių surinkdamas į kanalus, išdžiūvusiems laukams drėkinti; vėl gi laivas jūroj, kurs savo įmantriu įtaisymu sugeba spirtis bet kokiam nuožmaus gaivalo staigumui: trumpai, nė

vienas iš tų atvejų, kuriais žmogus savo išradingu aumenim prispyrė gamtą sau paklusti ir jo tikslams tarnauti net ten, kur ji, kaip galybė, jį pranokia ir yra apsiginklavusi jam pražudyti — sakau, nė vienas iš tų atvejų nežadina kilnumo jausmo, nors ir yra juose kažkas į tai panašu, ir dėl to jie, estetiškai vertinami, patinka. O kodėl gi jie nekilnūs, nes juk parodo, kuo žmogus prašoksta gamtą?

Grįžtelkime prie kilnumo sąvokos, ir priežastis veikiai paaiškės. Ši sąvoka sako, jog kilnus yra tik toks daiktas, kuriam mes, kaip *gamtos būtybės,* pasiduodame, gi kaip gamtai nepriklausomos proto esybės nusimanome esą nelygstamai (absoliučiai) laisvi. Taigi ši, kilnumo, sąvoka *šalina* visas *natūralias priemones,* kuriomis žmogus naudojasi gamtos galybei įveikti. Nes ji tik reikalauja, kad mes, kaip gamtos būtybės, negalėtume lygintis su objektu, bet kad nuo jo nepriklausomi jaustumės tuo, kas mumyse nėra gamta (o tai ne kas kita, kaip grynasis protas). Tačiau juk visos anos suminėtosios priemonės, kuriomis žmogus pranokia gamtą (sumanumas, gudrumas bei fizinis stiprumas), yra imtos iš gamtos; vadinasi, jos pridera jam, kaip gamtos būtybei. Tad tiems objektams jis priešinasi ne kaip mąstanti esybė, bet kaip juslinė būtybė, ne morališkai, savo vidaus laisve, bet fiziškai — griebdamasis natūraliųjų jėgų. Jis ir šiuo būdu nepasiduoda tiems objektams, bet juos prakyla ir kaip juslinė būtybė. Tačiau kur jis išsiverčia savo fizinėmis jėgomis, tenai nerasi nieko, kas jį verstų šauktis jo mąstančiojo „aš", vidujinio jo proto galios savarankiškumo.

Taigi kilnumo jausmui reikia tik, kad mes pasijustume visiškai netekę bet kokios *fizinės pasipriešinimo priemonės* ir kreiptumės į savo nefizinę asmenybę. Vadinasi, toks objektas mūsų juslingumui turi būti baisus; jis paliaus toks buvęs, lig tik mes pasijusime natūraliomis jėgomis galį jį nuveikti.

Patyrimas ir tai patvirtina. Galingiausioji gamtos jėga kaip tik tada bėra mažiau kilni, kai ją matome žmogaus sutramdytą, ir ji be matant vėl tampa kilni, lig tik suniokojo žmogaus buklumą. Dar laisvas ir neprijaukintas, po miškus tebelakstąs žirgas, būdamas už mus pranašesnė gamtos jėga, yra mums *baisus* ir tinka kilnumui vaizduoti. Šis pats žirgas, jau prijaukintas, pakinkytas į jungą arba į vežimą, nustoja savo baisumo, o su tuo ir viso kilnumo. Bet vos tik šis sutramdytasis žirgas sutrauko savo pavadžius, tuojau jis, įniršęs, piestu stoja prieš savo raitelį, vėl smurtingai atgauna savo laisvę — ir, štai, iš naujo atgyja jojo baisumas — ir jis vėl kilnus.

Taigi fiziniu žmogaus pranašumu prieš gamtos jėgas nesiremia kilnumas; nes bemaž visur, kur to pranašumo randama, jis objekto

kilnumą susilpnina arba visai sunaikina. Berods, galima labai magiai stebėti žmogaus mitrumus, mokėjusius pasižaboti nuožmiausias gamtos jėgas, tačiau to mogio šaltinis yra *loginis,* ne *estetinis.* Tatai kilę iš apmąstymo; betarpiškas vaidinys to neįkvėps.

Vadinasi, praktiškai kilni gamta tėra tiktai ten, kur ji — *baisi.* Bet dabar kyla klausimas: ar taip yra ir atvirkščiai paėmus? Ar visur, kur tik ji baisi, yra kartu ir praktiškai kilni?

Čia vėl pravartu grįžti prie kilnumo sąvokos. Lygiai kaip pats pagrindinis reikalavimas yra tas, kad mes, kaip juslinės būtybės, jaustumės nuo objekto priklausomi, taip, iš antros pusės, kaip proto esybės, būtinai privalome jaustis nuo jo nepriklausomi. Kur nėra pirmojo momento: kur objektas juslinei prigimčiai nebaisus, ten negalimas joks kilnumas. Kur stinga antrojo: kur jis *tik* baisus, kur mes, kaip proto esybės, jo nepranokiame — nė ten jis negalimas.

Siela būtinai turi būt laisva, norint, kad tai, kas baisu, atrodytų kilnu ir kad tuo pasimėgtume. Nes juk kilnu tatai esti tik dėl to, kad leidžia mums pajusti mūsų nepriklausomumą, mūsų sielos laisvę. Gi tikroji ir rimtoji baimė panaikina bet kokią sielos laisvę.

Tad kilnus objektas kad ir turi būt baisus, tačiau tikrosios baimės jam nedera kelti. Baimė yra *kentėjimo* ir *prievartos* būsena; tai, kas kilnu, patikti gali tik laisvai įsistebėjus ir jaučiant vidaus veiklumą. Vadinasi, baisus objektas savo galybės neturi į mus atgręžti, arba, jei tai įvyktų, mūsų dvasia turi likti laisva, mūsų juslinei prigimčiai esant nugalėtai. Bet šis pastarasis atvejis tėra labai retas ir reikalauja, kad žmogus tiek iškiltų, jog vargu ar bebūtų galima jam tatai prileisti. Nes tenai, kur mums iš tikrųjų gresia pavojus, kur mes patys esame neprielankios gamtos galybės taikinys, — ten su estetiniu įvertinimu baigta. Kokia kilni beatrodytų nuo kranto audra jūroje, tačiau šio gaivalo triuškinamam laive esantieji tiek pat maža tebūtų linkę estetiškai spręsti apie šį gaivalą.

Taigi lieka tik pirmasis atvejis, kur baisusis objektas kad ir skelbia mums savo galybę, tačiau jos neatgręžia į mus, kur mes prieš jį jaučiamės *saugūs.* Tuomet mes vien įsivaizduojame persikelią į tokį atvejį, kai ši galybė būtų mus palietusi ir bet koks pasipriešinimas būtų veltui. Vadinasi, baugybė yra tik vaizduotėje. Bet jau ir vienas pavojaus vaidinys, jei jis šiek tiek gyvai vyksta, sujudina savisaugos instinktą. Čia darosi kažkas panašu į tai, ką sukeltų tikras įspūdis. Mus pagauna šiurpas, imame baimytis, mūsų juslinė prigimtis širsta. O jei neprasidėtų tikras kentėjimas ir nebūtų šio rimto grūmojimo mūsų būviui, tai mes objektu tik žaistume. Reikia, kad bent juslę ištiktų

kažkas *rimta,* kas protą verstų kreiptis į jo laisvės idėją. Taip pat ir mūsų vidujinės laisvės numanymas gali būti tik tiek vertingas bei pareikšti savo galią, kiek ji rimtai paliečiama; bet pavojaus įspūdis negali būti rimtas, jei mes jo vaidiniu tik žaidžiame.

Esu pasakęs, jog, norint, kad kas *baisu* mums patiktų, turime būti saugūs. Bet juk esama nelaimingų atsitikimų bei pavojų, kurių atžvilgiu žmogus niekados negali tartis esąs saugus, o tačiau kurie įsivaizduojami gali atrodyti ir tikrai kilnūs. Vadinasi, saugumo sąvokos nedera apriboti tuo, kad žinai pavojų esant fiziškai pašalintą, pavyzdžiui, nuo aukštų ir gerai įtvirtintų turėklių žvelgiant į didžiulę gelmę, arba nuo kalvos į audringą jūrą. Beje, nesibijosi, įsitikinęs negalėsiąs būti ištiktas. Tačiau kuo galėtum pagrįsti savo saugumą nuo likimo, nuo visur esančio Dievo galybės, nuo sopulingų ligų, skaudžių nuostolių, mirties? Joks fizinis pradas čia nenuramins; o apmąstydami visą likimo baisumą, jokiu būdu negalėsime pasakyti, kad esame nuo jo apsaugoti.

Tad du yra saugumo pradu. Išoriniu, fiziniu atžvilgiu esame saugūs nuo tokių blogybių, iš kurių fiziškai įstengiame ištrūkti; gi tik viduje, arba morališkai saugūs esame nuo tokių blogybių, kurioms natūraliu keliu nepajėgiame nei priešintis, nei nuo jų ištrūkti. Ypačiai kilnumo atžvilgiu šis skirtumas yra svarbus.

Fizinis saugumas yra tiesioginė priežastis mūsų juslinei prigimčiai nusiraminti — be jokio ryšio su vidujine, arba moraline būsena. Todėl nieko ir nereikalaujama, norint be baimės stebėti objektą, nuo kurio fiziškai esi saugus. Tad ir žmonės kur kas sutartiniau sprendžia apie kilnumą *tokių* objektų, kuriuos matant negresia joks fizinis pavojus, negu apie tokių, nuo kurių esame tik morališkai apsaugoti. Priežastis aiški. Fiziškai visi vienaip saugūs; gi moralinis saugumas remiasi tokiu sielos nusistatymu, kurį ne visuose subjektuose terasi. Bet kadangi fizinis saugumas laiduoja tik už juslinę prigimtį, tai jame pačiame nėra nieko, kuo pasimėgtų protas, o jojo įtaka yra tik neigiama, nes jis vien padeda, kad savisaugos instinktas nepersigąstų ir nedingtų sielos laisvumas.

Visai kas kita yra su vidujiniu, arba *moraliniu saugumu.* Berods, ir iš jo *juslinė prigimtis* semiasi nusiraminimo (šiaip jis pats būtų kilnus), tačiau — tik tarpiškai, per proto idėjas. Į baisinga mes žvelgiame be baimės, nes nusimanome, jog mus, kaip juslines būtybes, nuo šitos galybės arba gina mūsų *nekaltumas,* arba išvaduoja *mūsų esybės nesunaikinamumas.* Tad, kaip matome, šis moralinis saugumas remiasi *religinėmis idėjomis,* nes mūsų juslinė prigimtis nusiraminimo

semiasi tik iš *religijos*, bet ne iš *moralės*. Pastaroji proto nuostatus vykdo nepermaldaujamai ir nė kiek neatsižvelgdama į juslinės prigimties interesus. O pirmoji (religija) stengiasi proto reikalavimus su juslinės prigimties reikalu sutaikinti bei suderinti. Vadinasi, moraliniam saugumui nieku būdu neužtenka, kad mes būtume morališkai nusistatę, bet reikalaujama dar ir to, kad nusimanytume, jog *gamta* sutaria su *moraliniu dėsniu*, arba kitais žodžiais, kad ją laikome grynojo proto esybės veikiama. Pavyzdžiui, mirtis yra toks objektas, nuo kurio mes *tik* morališkai tesame apdrausti. Gyvai įsivaizduojant visas jos baugybes, ir dar nusimanant, jog nuo jos neištrūksi, daugumui žmonių, — nes juk daugumas yra kur kas labiau juslinės būtybės, negu proto esybės, — būtų neįmanoma į mirties vaidinį įtraukti tiek rimties, kiek reikalinga estetiniam spręsmui, — jei proto tikėjimas, kad yra nemirtingumas, neparodytų net juslinei prigimčiai pakenčiamos išeities.

Bet to nereiktų taip suprasti, tarsi mirties vaidinys, jei jis surištas su kilnumu, tą pastarąjį įgauna iš nemirtingumo idėjos. Anaiptol. Manaip čia suprastoji nemirtingumo idėja paguodžia mūsų troškimą išlikti, atseit, mūsų juslinę prigimtį, o aš norėčiau kartą visam laikui pastebėti, jog juslinės prigimties reikalavimai būtinai pašalintini iš viso, kas privalo žadinti kilnų įspūdį, ir bet kokios paguodos ieškotina vien prote. Vadinasi, tokia nemirtingumo idėja, kuri, taip sakant, šiek tiek patenkina ir juslinę prigimtį (kaip kad skelbiama visose pozityviose religijose), negali nieko padaryti, kad mirties vaidinys taptų kilniu objektu. Priešingai, ši idėja turi likti tarsi užpakaly, padėdama tiktai juslinei prigimčiai, jei ši pasijuto be paguodos ir be ginklo prieš visus sunaikinimo baisumus ir jei jai grėsė pavojus būti šio smarkaus antpuolio nugalėtai. Bet jei ši nemirtingumo idėja sieloje įsivyrauja, tai mirtis nustoja buvusi *baisi*, o *kilnumas* dingsta.

Dievybė, įsivaizduota visažinančia, kuri peršviečia visus žmogaus širdies vingius, įsivaizduota švenčiausia, kuri nepakenčia jokio neskaistaus jausmo ir valdo mūsų fizinį likimą — yra *baisingas* vaidinys, ir todėl gali būti *kilni*. Nuo šios galybės veiksmų mes nesame fiziškai apsaugoti, nes stačiai negalime nuo jos *ištrūkti* bei jai *pasipriešinti*. Tad mums belieka tik moralinė apsauga, kurią mes grindžiame tos Esybės teisingumu ir savo nekaltumu. Į baugius reiškinius, kuriais ji skelbia savo galybę, mes žvelgiame be baimės, nes nuo to mus gina nusimanymas, jog nesame nusižengę. Šis moralinis saugumas leidžia mums, vaizduojantis tą beribę, neįveikiamą ir visur esančią galybę, galutinai neprarasti savo sielos laisvės, nes šiai dingus, siela nebetektų galios estetiškai spręsti. Tačiau jis negali būti kilnumo priežastis, nes

šis saugumo jausmas, kad ir remdamasis moraliniais pradais, galų gale vis tiek paguodžia tiktai juslinę prigimtį, patenkindamas savisaugos instinktą; gi kilnumas niekados nesiremia mūsų troškimų patenkinimu. Norint, kad Dievybės vaidinys taptų praktiškai (dinamiškai) kilnus, reikia mums saugumo jausmą sieti ne *su savo būviu,* bet *su savo principais.* Mums tebūnie vistiek, kiek čia mums klojasi kaip gamtos būtybėms, kad tik kaip mąstančios esybės jaustumės nuo Jos galybės nepriklausomi. Juk kaip proto esybės mes nusimanome esą net nuo Visagalybės nepriklausomi — kiek Jinai negali panaikinti mūsų autonomiškumo ir mūsų valios atgręžti prieš mūsų principus. Vadinasi, Dievo galybės vaidinys bus tik tiek dinamiškai kilnus, kiek mes įsitikinę, kad per gamtos *dėsningumą* Jis negali *paveikti* mūsų *valios nusprendimų.*

Bet jausti, kad mūsų valios nusprendimai nepriklauso nuo Dievo, reiškia ne ką kitą, kaip nusimanyti, jog Jis, *kaip galybė,* negali palenkti mūsų valios. Tačiau, kadangi grynoji valia visados turi derintis su Dievo valia, tai negali nė taip įvykti, kad mes, grynojo proto vadovaujami, pakryptume prieš Jo valią. Tad mes Dievo įtakos mūsų valiai nepripažįstame tik tiek, kiek nusimanome, kad *į mūsų valios apsisprendimus ta įtaka gali įsilieti vien sutapdama su grynojo proto dėsniu mumyse;* vadinasi, ne autoritetu, ne atlygiu ar bausme, ne tuo, kad Dievo galybės paisome. Dievuje mūsų protas garbina vien Jojo šventumą, o ir bijo tik Jam neįtikti; bet ir tai vien tiek, kiek dievaškajame prote atpažįsta savo paties įstatymus. Dievas negali *savo nuožiūra* mūsų nusistatymų peikti ar girti; tatai apsprendžia mūsų elgesys. Vadinasi, vieninteliu atveju, kuriuo mums Dievas būtų baisus, būtent, mus peikdamas, mes nuo Jo nepriklausome. Tad Dievas, įsivaizduotas kaip galybė, kuri kad ir gali panaikinti mūsų *būvį,* tačiau iki mes dar esame, mūsų proto elgesių niekaip nepajėgia veikti, — toks Dievas yra dinamiškai kilnus. O kilnumo ženklu pasižymi tik ta religija, kuri mums leidžia šitaip vaizduotis Dievą.

Praktinio kilnumo objektas juslinei prigimčiai turi būti baisus; mūsų fiziniam būviui turi grėsti žala taip, kad pavojaus vaidinys sukeltų savisaugos instinktą.

Mūsų *antjuslinis aš,* tatai mumyse, kas nėra gamta, savisaugos instiktui prabilus, turi save skirti nuo juslinės mūsų prigimties ir įsisąmoninti savo savarankiškumą, nepriklausomybę nuo viso, kas gali ištikti mūsų fizinę prigimtį, trumpai — įsisąmoninti savo laisvę.

Bet ši laisvė yra tik grynai moralinė, ne fizinė. Ne savo prigimties jėgomis, ne protu (intelektu), ne kaip juslinės būtybės mes turime

jaustis pranokią baisųjį objektą; nes tuomet mūsų saugumą sąlygotų tiktai fizinės, atseit, empirinės priežastys ir vis dar liktume priklausomi nuo gamtos. Mums gi tebūnie visiškai vistiek, kas ištiks mūsų juslinę prigimtį; mūsų laisvė turi būti tai, kad mes nieku būdu prie savo *tikrosios asmenybės* neskirtume fizinės savo būsenos, kurią gali apspręsti gamta, bet kad visa šita laikytume kitkuo, kažin kuo svetima, kas mūsų moralinio asmens negali veikti.

Didis yra tas, kurs nuveikia, kas baisu. *Kilnus* tas, kurs, kad ir pats būdamas nuveiktas, baisybės nesibijo.

Teoriškai didis buvo Hanibalas, per nepereinamas Alpes prasilaužęs Italijon; praktiškai didis, arba kilnus, buvo jis — tik nelaimėj.

Didis buvo Heraklas, kai jis, savo dvylika darbų apsiėmęs, baigė.

Kilnus buvo Prometėjas, kai jis, kad ir prie Kaukazo prikaltas, tačiau neapgailėjo, ką buvo padaręs ir neprisipažino neteisus buvęs.

Didžiam galima būti *laimėj*, kilniam — tik *nelaimėj*.

Tad praktiškai kilnus yra kiekvienas dalykas, kurs mums, kaip gamtos būtybėms, kad ir leidžia pajusti mūsų menkumą, tačiau vienkart atskleidžia mumyse ir visai kitos rūšies atsparos priemonių; jei jos ir *nepašalina* pavojaus mūsų fiziniam būviui, tai vis dėlto (o tai yra kur kas daugiau) patį mūsų fizinį būvį atskiria nuo asmenybės. Vadinasi, tai nėra koks *materialus* ir tik kurį atskirą atvejį teliečiąs, bet *idealus,* visus galimus atvejus apimąs saugumas, kurį mes nuvokiame kilnumą įsivaizduodami. Taigi kilnumas atsiranda visiškai ne mums gresiantį pavojų nuveikiant, arba panaikinant, bet pašalinant pagrindines aplinkybes, kuriomis tik tegali remtis pavojus; nes jis į juslinę mūsų prigimtį, kurią vieną tesaisto pavojus, moko žiūrėti kaip į laukutinį gamtos padarą, kurs nė kuo neliečia mūsų tikrojo asmens, mūsų moralinio Aš.

APIE GRAKŠTUMĄ IR ORUMĄ

FR. SCHILLERIS

Graikų mitas grožio dievaitei priskiria juostą, kuri jį dėvintįjį grakštinanti ir palenkianti jam meilę. Šią gi dievybę lydinčios malonės dievaitės, arba *gracijos.*

Taigi graikai grakštumą ir gracijas skyrė dar nuo grožio, žymėdami jį atributais, skirtinais nuo grožio dievaitės. Bet koks grakštumas yra gražus, nes magos juosta Gnido dievaitei *priklauso;* bet ne koks nori gražumas yra grakštus, nes ir be tos juostos Venera lieka, kas buvusi.

Ta pati alegorija sako, kad *tik* grožio dievaitė tedėvi ir tedavinėja magos juostą. Net *Junonai,* tai puikiajai dangaus karalienei, tenka šią juostą iš Veneros *skolintis,* norint užburti Jupiterį Idos kalne. Atseit, didenybė, nors ir būdama graži (Jupiterio žmona negali tokia nebūti), be grakštumo nėra tikra, kad patiks. Ne savo pačios, bet Veneros juostos maga kilnioji dievų karalienė viliasi nugalėti Jupiterio širdį.

Betgi grožio dievaitė vis dėlto gali savo juostą nusijuosti ir jos jėgą *perleisti* kam kitam, kas ne toks gražus. Vadinasi, grakštumas nieku būdu nėra *tiktai* grožio privilegija. Gali jis — nors ir visados tik iš grožybės rankų — atitekti ir kam ne tiek gražiam arba net visai negražiam.

Tie patys graikai patardavo tam, kurs viršiau visų kitų dvasios teigiamybių pasigesdavo grakštumo, patraukumo, aukoti gracijoms. Vadinasi, nors šias dievaites jie ir vaizdavosi gražiosios giminės palydovėmis, tačiau tokiomis, kurias ir vyras gali pasilenkti; geisdamas patikti, jis be jų negali išsiversti.

Kas gi tad yra tas grakštumas, jei su grožiu jis pirmų pirmiausia, nors ir ne išimtinai, yra surištas? Jei jis, kad ir iš grožio kilęs, tačiau jo poveikius apreiškia ir tuo, kame nėra gražumo? Jei grožis, kad ir *be jo* išlikdamas, bet tik *per jį* tegali ką palenkti?

Graikai, jausmų švelnumo vedami, jau anksti ėmė skirti tai, ko protas dar nepajėgė *išryškinti,* ir, ieškodamies išraiškos, skolinosi iš vaizduotės paveikslus, nes protas dar nevaliojo teikti sąvokų. Todėl

anas mitas yra vertas filosofo dėmesio; šis [folosofas], be to, turi tenkintis surasdamas sąvokas vaizdams, kuriose buvo nužymėti grynojo prigimtinio pastabumo atradimai, arba kitais žodžiais: išaiškindamas vidinių potyrių vaizdaraštį.

Išgavus tą graikų vaidinį iš jo alegorinio apvalkalo, jis, atrodo, tokios yra prasmės.

Grakštumas — tai *judąs* gražumas, būtent, toks, kurs subjekte gali atsitiktinai atsirasti ir tokiu pat būdu dingti. Tuo jisai skiriasi nuo *pastoviojo* gražumo, kurs būtinai su pačiu subjektu yra duotas. Savo juostą Venera gali nusijuosti ir ją bematant perleisti Junonai; savo gražumo ji galėtų duoti tik drauge su savo asmenim. Be juostos ji paliauja buvusi magiąja Venera, be gražumo ji ir — nebe Venera.

Bet ta juosta, būdama judančiojo gražumo simboliu, tuo yra ypatinga, kad ja pasipuošusiajam ji suteikia objektyvią grakštumo savybę; tuo skiriasi ji ir nuo bet kokio kito papuošalo, kurs ne patį asmenį, bet tik jo įspūdį kito vaizduotėje subjektyviai pakeičia. Įsakmi graikų mito prasmė va kokia: grakštumas virsta asmens savybe, o juostos nešiotoja tikrai *yra* meili, ne tik tokia *atrodo*.

Juosta tebūdama atsitiktinis išviršinis papuošalas, tiesą sakant, neatrodo visiškai tinkamas simbolis žymėti *asmens* grakštumo savybei; bet negi buvo galima kuo kitu, negu atsitiktiniu papuošalu, išreikšti asmens savybę, kuri yra nuo subjekto atskiriama, jo nepažeidžiant.

Taigi magos juosta veikia ne *paprastai,* — nes taip ji pačiame asmenyje nieko nepakeistų, — bet *magiškai,* atseit, jos galia išplinta už visų gamtinių sąlygų. Toks paaiškinimas, kurs, beje, nėra tikras paaiškinimas, turėtų pašalinti prieštaravimą, į kurį visados neišvengiamai įsipainioja vaizduojamasis sugebėjimas, besistengdamas gamtoje išreikšti tai, kas yra už jos [už gamtos], — laisvės srityje.

Jei gi magos juosta žymi objektyvią savybę, kurią galima atskirti nuo jos subjekto, dėl to nepakeičiant nieko jojo prigimtyje, tai jinai išreiškia ne ką kita, tik judesio gražumą; nes judesys yra vienintelis daikto pakitėjimas, nepašalinąs jo tapatumo.

Judesio gražumas yra sąvoka, patenkinanti abu sakytojo mito reikalavimus. *Pirma,* jis yra objektyvus ir surištas su pačiu daiktu, ne tik su tuo, kaip mes jį suvokiame. *Antra,* jis yra kažkas jam atsitiktinis; daiktas bus, kas buvęs, net numąsčius šią jo savybę.

Magos juostos magiškoji galia nežūva, kad kas ir ne taip gražus, arba net negražus būdamas ją turi; vadinasi, ir kas nelabai gražu, ir kas negražu, gali *gražiai judėti.*

Grakštumas, sako mitas, yra savo subjektui kažkas *atsitiktinis;* todėl tik atsitiktiniai judesiai tegali pasižymėti šiąja savybe. Grožio ideale visi *būtinieji* judesiai *turi* būti gražūs, nes jie, būdami būtini, priklauso jojo prigimčiai. Tad *šiųjų* judesių gražumas jau su Veneros sąvoka yra *duotas;* bet atsitiktinių judesių gražumas šią sąvoką *praplečia.* Yra grakštus balsas, bet nėra grakštaus kvėpavimo.

Tačiau ar bet koks atsitiktinių judesių gražumas yra grakštumas? Vargu bau reikia ir priminti, kad graikų mitas grakštumą ir graciją rišo tik su žmonija; jis nuėjo dar toliau — net pavidalo gražumą aprėžė žmonių gimine, su kuria, kaip žinome, graikas siejo ir savo dievus. Bet jei grakštumas yra tik žmonių išprusimo pranašybė, tai neturi į jį teisių nė vienas iš tų judesių, kuriais žmogus kaip nors susietas net su tuo, kas yra tik gamta. Tad jei gražios galvos garbiniai galėtų grakščiai judėti — kodėl gi negalėtų grakščiai judėti ir medžio šakos, srovės vilnys, pasėlių laukas, gyvulių sąnariai? Bet Gnido dievaitė atstovauja tik žmonių giminei. Gi tenai, kur žmogus yra tik gamtos padaras ar juslinė būtybė — tenai ji jam nieko nebereiškia.

Vadinasi, grakštumu tepasižymi tik savaimingieji (spontaniškieji) judesiai, o ir iš jųjų tik tie, kuriais reiškiami *doroviniai* jausmai. Iš niekur kitur, kaip tik iš juslingumo teeinantieji judesiai, kad ir kokie jie būtų savaimingi, priklauso tik gamtai, kuri pati viena neiškyla iki grakštumo. Jei geidulys galėtų grakščiai, o instinktas gracingai reikštis, tai grakštumas ir gracja nestengtų ir nebūtų verti atstoti žmoniškumui išraišką.

O juk tik su *žmoniškumu* vienu graikas tesieja bet kokį grožį ir tobulumą. Be sielos juslingumas jam tenesirodai. O jojo žmoniškumas randa gangreit negalima neraliuotą gyvuliškumą ir protingumą *perskirti.* Lygiai kaip kiekvieną idėją jis tuojau apvelka kūnu, ir tai, kas dvasiškiausia, stengiasi įkūnyti, taip ir iš kiekvieno instinktinio akto jisai kartu reikalauja, kad tas žymėtų ir žmogaus moralinę paskirtį. Gamta graikui nėra *tik* gamta, todėl jis nerausta jąją garbindamas; protas niekad nėra jam *tik* protas, todėl ir nesibaimija pasiduoti jojo normai. Gamta ir dorovė, materija ir dvasia, žemė ir dangus nuostabiai gražiai susilieja jo poezijoj. Tiktai Olimpe įsikūrusią laisvę jisai įtraukė ir į juslinius reikalus, ir užtat jis pats tesižino, kodėl jis juslingumą perkėlė į Olimpą.

Graikų jautrumui, pakenčiančiam tai, kas materialu, tik kai šita lydi kas dvasiška, svetimas kiekvienas žmogaus savaimingasis judesys, kurs priklausytų tiktai juslingumui ir kurs vienkart nebūtų doringai jaučiančios dvasios apsireiškimas. Todėl ir grakštumas tėra jiems tik

tokia graži sielos raiškà (ekspresija) savaiminguosiuose judesiuose. Tad, kur yra grakštumo, tenai siela yra judinąs principas, ir *joje* grindžiasi judesio gražumas. Tokiu būdu anas mitinis vaidinys išsiskleidžia šitokia mintimi: „Grakštumas nėra gamtos duotas, bet paties subjekto susikurtas gražumas".

Iki čionai tenkinaus grakštumo sąvoką lukštendamas iš graikų pasakos, ir, tikiuos — varu jos netraukdamas. Dabar tebūnie man leista išbandyti, kiek čia galima kas filosofiškai ištirti, ar ir šiuo, kaip ir kitais atvejais, yra tiesa, kad filosofuojąs protas didžiuotis tegali nedaugeliu atradimų, kurie, kad ir neaiškiai, nebūtų jau buvę *nutuokti* ir poezijos *apreikšti*.

Be savo juostos ir be gracijų Venera atstovauja grožio idealui — tokiam, koks jis gali išeiti *tik* iš *gamtos* rankų, ir kokį jį, *jauslai* (Gemüht) *neprisidedant*, pagamina organinės jėgos. Teisingai šitam grožiui atvaizduoti prasimanyta saviška dievybė, nes jau prigimtinis jauslumas šį grožį griežčiausiai skiria nuo to, kurs gimsta jaučiančios dvasios įtakoje.

Leiskite man tą, pagal būtinumo dėsnį vienos gamtos sukurtąjį gražumą, skiriant jį nuo anojo, priklausančio nuo laisvės sąlygų, pavadinti sąrangos, arba *architektoniniu gražumu*. Taigi tuo vardu aš noriu pavadinti tąją žmogiškojo gražumo dalį, kurią yra *padariusios* ne vienos gamtos jėgos (ką galima pasakyti apie kiekvieną reiškinį), tačiau kurią taip pat apsprendžia *tiktai gamtos jėgos*.

Dailiai suderinti sąnariai, lygūs kontūrai, malonus gymis, švelni oda, šaunus ir sutikęs augumas, melodingas balsas ir t. t. yra teigiamybės, suteiktos tik gamtos ir laimės; *gamtos*, kuri tam davė pradmenis ir pati juos išrutulojo; *laimės*, — kuri gamtos ugdymo darbą apgynė nuo žalingų jėgų įtakos.

Ši Venera iškyla iš jūros putų jau *visai tobula:* — dėl to, kad jinai yra pabaigtas, būtinumo griežtai atsvertas veikalas, ir, toks būdamas, nebėra kislus, nei praplečiamas. Tad, kadangi ji yra tik gražus įsikūnijimas tikslų, gamtos ketinamų žmogumi siekti, ir kadangi kiekvieną josios savybę visiškai nustato ta sąvoka, kuria ji yra pagrįsta, tai jąją — pradmens atžvilgiu — tenka vertinti kaip kažką ištisai duota, nors jinai išsivysto tik laiko sąlygose.

Architektoninį žmogaus sąrangos gražumą reikia aiškiai skirti nuo techninio jos tobulumo. Pastaruoju reikia laikyti *pačių tikslų sistemą* — taip, kaip jie savo tarpe jungiasi viename vyriausiajame tiksle; gi pirmuoju — tik šių tikslų *įkūnijimo savybę,* kaip jie žiūrai apsi-

reiškia juntamajame pasaulyje. Taigi, kalbant apie grožį, kartu neatsižvelgiama nei į materialią tų tikslų vertę, nei į tai, kiek vykusiai jie formaliu atžvilgiu suderinti. Žiūra domisi tiktai reiškimosi būdu. Ji nė kiek nepaiso, kaip jos objektas logiškai sudėtas. Taigi, nors žmogaus architektoninį gražumą ir sąlygoja jį grindžiančioji sąvoka bei tikslai, kurių gamta juo siekia, tačiau estetinis spręsmas jį nuo tų tikslų visiškai *atriboja*. Į grožio vaidinį neįtraukiama nieko kito, kaip tik tai, kas reiškiniui betarpiškai ir ypatingai priklauso.

Todėl ir nesakytina, jog žmonijos orumas *pakeliąs* žmogaus sąrangos gražumą. Sprendžiant apie grožį, berods, į jo vaizdą gali įsilieti anojo orumo vaidinys. Betgi tuomet jis vienkart paliauja buvęs grynai estetiniu sprendimu. Žinoma, žmogaus pavidalo technika žymi jojo paskirtį. O tokia būdama, ji gali ir privalo susižadinti mumyse pagarbos. Bet ši technika ne *juslei*, o *protui* prieinama; ją galima tik *mąstyti*, bet ji negali *reikštis*. Gi architektoninis gražumas žmogaus paskirties niekuomet neišreiškia, nes jis susietas su visai kitu sugebėjimu, negu tas, kuriam lemta spręsti apie tąją paskirtį.

Todėl, jei žmogui gražumas atitenka skirtingai iš visų organinių gamtos padarų, tai tat vien tiek tėra teisinga, kiek jam šis pranašumas priskiriamas jau *tik juslinėje lytyje*, neprisimenant čia jo žmoniškumo. O kadangi tai gali padaryti vien sąvokinis mąstymas, tai tuomet grožio teisėju būtų ne juslė, bet protas, kas būtų prieštaringa. Taigi, skelbdamas savo grožio prakilnumą, žmogus negali savo dorovinės paskirties orumu ramstytis, negali jis čia kelti savo — mąstančios esybės — pranašumo; čionai jis tik daiktas erdvėje, tik reiškinys tarp reiškinių. Juntamajame pasaulyje nepaisoma, kokia jo vieta idėjų pasaulyje; norėdamas tenai pirmauti, jis turi kliautis tiktai *tuo*, kas jame yra *prigimtis*.

Tačiau tą pačią jojo prigimtį, kaip žinome, apsprendžia jo žmoniškumo idėja; ji tarpiškai apsprendžia žmogų ir jo architektoniniame gražume. Taigi, jei jį iš visų aplinkinių juslinių būtybių išskiria didesnis gražumas, tai jis už tai neabejodamas turi būti dėkingas savo žmogiškajai paskirčiai, dėl kurios jis, aplamai, pranešа visas kitas juslines būtybes. Bet ne dėl to žmogus gražiai sudėtas, kad jojo gražumas žymi tą aukštesniąją paskirtį; jei taip būtų, tai ši žmogaus sąranga jau nebebūtų graži išreiškiant jam žemesnę paskirtį. Tuomet ir priešinga sąranga būtų graži, lig tik paaiškėtų, kad ji išreiškia aną aukštesniąją paskirtį. Bet tarkim, kad, išvydęs gražų žmogaus pavidalą, visiškai užmiršti, ką jis reiškia, kad, juslinės jo lyties nepakeitęs,

priskiri jam žiaurų tigro instinktą, — tuomet akys pasakytų visiškai tą pat: tigrą jos palaikytų gražiausiuoju Kūrėjo veikalu.

Taigi žmogaus, kaip mąstančios būtybės, paskirtis jo sąrangos gražume tik tiek dalyvauja, kiek tos paskirties apsireiškimas, t. y. juslinės lyties išraiška vienkart *atitinka* sąlygas, kuriose fiziniame pasaulyje gimsta grožis. Pati grožybė visados turi likti laisvas gamtos padaras. O proto idėja, apsprendusi žmogaus sąrangos techniką, negali jos *įgrožinti,* bet tik leisti būti gražiai.

Berods, būtų galima man prikišti, kad visa, kas aplamai pasireiškia, įsikūnija per gamtos jėgas; vadinasi, kad ši aplinkybė jokiu būdu negalėtų būti išimtine grožio žyme. Tiesa, kiekviena techninė sąranga yra gamtos pagaminta, bet ne gamta jas daro techniškas; bent ne taip jos esti suprantamos. Techniškos jos yra tik per protą. Taigi ir techninis jųjų tobulumas yra buvęs prote dar prieš persikeldamas į juslinį pasaulį, prieš tapdamas reiškiniu. Gi gražumas yra tuo ypatingas, kad jusliniame pasaulyje jis ne tik pasireiškia, bet jame pirmukart ir gimsta; kad gamta jį ne tik išreiškia, bet ir sukuria. Jis kiaurai yra tiktai savybė to, kas jusliška. O ir grožio ieškąs menininkas laimi jo tik tiek, kiek jis įteigia iliuziją, kad gamta anąjį padarė.

Vertinant žmogaus sąrangos techniką, privalu vaduotis tikslais, kuriems ji skirta; gi sprendžiant apie pavidalo gražumą, nėra joko reikalo į tai atsižvelgti. Tiktai jusle (akimis) tegalima čia visiškai pasikliauti. Tam ji netiktų, jei jusliniame pasaulyje (kurs yra jos vienintelis objektas) nebūtų randamos visos gražumo sąlygos, taigi jei šiam pagaminti jo visiškai nepakaktų. *Tarpiškai* žmogaus gražumas, berods, grindžiasi jo žmoniškumu, nes visa juslinė jo prigimtis remiasi tąja sąvoka. Bet, žinia, juslė žvelgia tik į tai, kas *betarpiška.* Vadinasi, grožis jai yra tarytum visiškai savarankiškas gamtos padaras.

Iš to, kas iki šiol pasakyta, atrodytų, lyg kad grožis proto visiškai nedomina, nes jis gimsta tik jusliniame pasaulyje ir yra prieinamas tik jusliniam pažinimo sugebėjimui. Juk nuo jo sąvokos, kaip kažką svetima, atskyrus tai, kas, sprendžiant mums apie grožį, *tobulumo vaizdą* beveik neišvengiamai jam prideda, jame tarytum nebeliko nieko, kas jį darytų protingo mogio objektu. Vis dėlto nemažiau neabejotina yra tai, kad gražumas protui *patinka,* lygiai kaip yra aišku, jog tai nesiremia tokia objekto savybe, kurią galėtų surasti tik protas.

Norint tą tariamą prieštaravimą pašalinti, reikia atsiminti, kad du yra būdu, kuriais reiškiniai tampa proto objektais ir kuriais išreiškia idėjas. Ne visuomet reikalinga, kad protas šias idėjas iš reiškinių *išgautų,* jis jas gali į reiškinius ir *įdėti.* Abiem atvejais reiškinys atitiks

proto sąvoką, skirtumas tik toks, kad pirmuoju atveju protas ją reiškinyje jau objektyviai randa ir iš daikto tarytum tik priima, nes, norint išaiškinti, koks yra objektas, o dažnai net ir tai, kaip jis galimas, reikia padėti pagrindan sąvoką. Gi antruoju atveju protas savaimai padaro jo išraiška tai, kas reiškiny duota nepriklausomai nuo sąvokos; atseit, kažką grynai jusliška antjusliškai doroja. Taigi tenai idėją su daiktu sieja objektyviai būtinas ryšys, gi čia daugių daugiausia subjektyviai būtinas. Nė sakyti nevertėtų, jog anas man yra tobulumas, o šis — gražumas.

Vadinasi, kadangi antruoju atveju jusliniam objektui visiškai nesvarbu, ar yra protas, surišąs su jo vaidiniu kurią nors iš savo idėjų, tai objektyviąją daikto sudėtį reikia laikyti nuo tos idėjos visiškai nepriklausoma. Todėl bus visai teisinga grožį *objektyviai* apriboti tik gamtinėmis sąlygomis ir laikyti jį tik juslinio pasaulio padaru. Bet — antra vertus — kadangi protas tuo grynai juslinio pasaulio padaru antjusliškai naudojasi ir, suteikdamas jam svarbesnės reikšmės, tarytum prideda savo žymę, tai taip pat bus visiškai teisinga *subjektyviai* perkelti grožį į mąstomąjį (inteligibilinį) pasaulį. Tad grožis laikytinas dviejų pasaulių gyventojų. Vienam jųjų jis priklauso pagal *gimimą*, antram gi — pagal *įsūnijimą*. Buvimą įgauna juntamojoje prigimtyje, piliečio teises įgyja — proto pasaulyje. Iš to taip pat aiškėja, kodėl skonis, tas grožio įvertinamasis sugebėjimas, tarp jauslingumo ir dvasios yra vidury ir šiuos vienas kitą niekinančius pradus laimingos sandoros ryšiais sujungia — kodėl jisai tam, kas *medžiagiška*, laimi proto pagarbą, o juslių palanką tam, kas *protiška*, — kodėl jis vaizdùs kelia į idėjas ir net juslinį pasaulį paverčia, taip sakant, laisvės viešpatyste.

Bet, nors pačiam objektui ir nesvarbu, ar protas jungia su jojo vaidiniu bent kurią iš savo idėjų, tačiau būtina yra įsivaizduojančiam subjektui su tokiu vaidiniu surišti šitokią idėją. Ta idėja ir ją atitinkanti juslinė *objekto* žymė turi viena su kita taip santykiuoti, kad protas savo paties nekintamų dėsnių būtų spiriamas šitaip pasielgti. Vadinasi, iš paties proto turi plaukti priežastis, kodėl jis vien tiktai su *tam tikru* daiktų reiškimosi būdu sieja tam tikrą idėją. Objekte gi vėl turi rastis priežastis, kodėl jis sužadina vien tik *šią*, bet ne kokią kitą idėją.

Vadinasi, architektoninis žmogaus gražumas — toks, kokį jį ką tik iškėliau — yra *proto sąvokos juslinė išraiška*. Ir tai nėra gražumas jokia kita prasme; neturi ir didesnių teisių, kaip aplamai bet koks kitas gražus gamtos kūrinys. Berods, *aukštesnio* jis yra *laipsnio* už

visas kitas grožybes. Tačiau *rūšimi* neišsiskiria. Nes ir *jis* iš savojo objekto (nešiotojo) nieko kito neapreiškia, kaip tik, kas šiame jusliška. Tiktai reginčio subjekto sąmonėje tai teįgauna antjuslinės reikšmės. Kad žmoguje gražiau, negu kituose organiniuose dariniuose, tikslai įsikūnijo, reikia laikyti *malone* proto, kaip žmogiškosios sąrangos įstatimleidžio, suteikta gamtai, kaip jo įstatymų · vykdytojai. Nors protas nustato žmogaus techniką ir savo tikslų siekia griežto būtinumo vedamas, tačiau, laimei, jo reikalavimai su gamtos būtinumu *sutampa*. Ir pastaroji, veikdama tik iš savo pačios palinkimo, vykdo proto nurodymus.

Bet tai tinka tik *architektoniniam* žmogaus gražumui, kur gamtos dėsningumą paremia jį apsprendžiančiojo tikslingumo būtinumas. Tik čia grožis tegalėjo būti *pritaikytas* sąrangos technikai. To betgi nebebūna, lig tik bepalieka vienos pusės būtinumas ir netikėtai pakinta reiškinį apsprendžiančioji antjuslinė priežastis. Taigi architektoniniu žmogaus gražumu pasirūpina *vien* gamta, nes čia jai jau nuo pirmojo pradmens kuriantysis protas visam laikui pavedė vykdyti visa, ko žmogui *reikia* jo tikslams pasiekti. Vadinasi, jai atliekant šį *organinį* darbą netenka baimytis dėl jokios naujenybės.

Bet žmogus vienkart yra ir *asmuo,* atseit, būtybė, kuri *pati* yra priežastis, ir tai nelygstama, paskutinė priežastis savo būsenų, būtybė, kuri gali kisti pagal iš savęs pačios imamus pradus. Tatai, kaip ji reiškiasi, priklauso nuo to, kaip ji jaučia ir nori, atseit, nuo būsenų, kurias ji pati apsprendžia iš savo laisvės, o ne gamta iš savo būtinumo.

Jei žmogus tebūtų vien juslinė būtybė, tai gamta jam vienkart paskirtų ir dėsnius ir jų taikymo atvejus; dabar gi, savo valdžia gamtai pusiau pasidalinus su laisve, kad jos dėsniai ir pastoviai tveria, vis dėlto dvasia nulemia atvejus.

Dvasios sritis apima *tiek, kiek tik gamta* yra *gyva.* Ji baigiasi tik ten, kur organinė gyvybė dingsta belytėje medžiagoje ir kur pasiliauja juslinės jėgos. Žinome, kad visos judinančiosios jėgos žmoguje yra tarp savęs surištos. Iš to galima matyti, kaip dvasia — suprasta net vien kaip savaimingojo judesio pradas — gali savo poveikius siųsti per visą tų jėgų sistemą. Ne vien valios, bet ir tuos padargus, kurių valia betarpiškai nevaldo, bent tarpiškai ji veikia. Dvasia juos apsprendžia ne tik tyčia, kai ji veikia, bet ir netyčia, kai ji jaučia.

Gamta pati viena, kaip matėme, gali rūpintis gražumu tik tokių reiškinių, kuriuos ji nevaržoma pati būtinybės dėsniu apsprendžia. Bet su *savaimingumu* (spontaniškumu) į jos kūrybą patenka ir *atsi-*

tiktinumo. Ir nors pakitėjimai, atsirandą čionai laisvei įsikišant, įvyksta *tik* pagal pačios gamtos dėsnius — vis dėlto jie plaukia nebe *iš* šių dėsnių. Kadangi nūnai nuo dvasios pareina, ką ji su savo įrankiais nori veikti, tai gamta nebeturi galios tajai gražumo daliai, kuri priklauso nuo dvasios veikimo. Tad ji už šį gražumą ir nebeatsakinga.

Tuo būdu žmogui, kaip reiškiniui, grėstų pavojus *nupulti* kaip tik tenai, kur jis, besinaudodamas savo laisve, pakyla iki grynųjų mąstančių esybių, ir skonio sprendime pražudyti tai, ką jis laimi proto teisme. Jojo elgsenos *įvykdytąją* paskirtį tektų apmokėti pranašumu, kurį rėmė jo sąrangoj vien *įžymėtoji* paskirtis. O nors šis pranašumas yra tik juslinis, tačiau mes juk radome, kad jam protas duoda didesnės reikšmės. Sutapimą mėgstanti gamta taip šiurkščiai neprieštarauja. Ir kas darnu proto viešpatystėje, nesireikš jokiu nesutarimu jusliniame pasaulyje.

Vadinasi, pasiimdamas apspręsti reiškinių (gražiųjų judesių) žaismą ir įsikišdamas bei atimdamas iš gamtos galią apsaugoti jos kūrinio gražumą, asmuo, arba laisvasis pradas žmoguje, pats ją pavaduoja ir — jei galima taip pasakyti — drauge su josios teisėmis pasiima ir kai kurias jos priedermes. Įpindama į savo likimą sau pajungtąjį juslingumą ir pritaikydama prie savo būsenų, dvasia pati tarytum virsta reiškiniu ir paklūsta dėsniui, valdančiam visus reiškinius. Ji leidžia nuo savęs priklausomajai prigimčiai būti prigimtimi ne kai ši *jai* tarnauja, ir su jąja nesielgia *prieš* jos ankstyvesniąją priedermę. Gražumą aš vadinu reiškinių *priederme,* nes jį atitinkąs subjekto reikalas yra pačiame prote pagrįstas ir todėl visuotinis ir būtinas. Aš jį vadinu *ankstyvesniąja* priederme, nes juslė jau nusprendė dar prieš protui suskatus veikti.

Taigi dabar gražumą valdo laisvė. Gamta įgrožino sąrangą, siela įgrožino žaismą. Nūnai paaiškėjo ir tai, kas laikytina grakštumu ir gracija. Grakštumas yra pavidalo gražumas laisvei paveikus. Tatai gražumas tųjų reiškinių, kuriuos asmuo apsprendžia. Už architektoninį gražumą garbė tenka gamtos Kūrėjui, o už grakštumą ir graciją — jų nešiotojui. Anas yra *talentas,* gi šiuodu — *paties asmens nuopelnas.*

Grakštumu žymisi vien *judesys,* nes pakitėjimas sieloje gali jusliniame pasaulyje reikštis tiktai judesiu. Bet tai nekliudo net pastoviesiems bei rimstantiesiems bruožams parodyti grakštumo. Šie pastovieji bruožai iš pradžių buvo ne kas kita, kaip judesiai, kurie, galop, dažnai kartojami, pasidarė įprasti, palikdami nebenykstamų žymių.

Bet ne visi žmogaus judesiai sugeba išreikšti graciją. Ši visados yra tik iš *laisvės judinamo pavidalo* gražumas; o *tik gamtai tepriklausantiems* judesiams nedera šis vardas. Berods, yra taip, kad guvi dvasia, galų gale, užvaldo mažne visus savo kūno judesius. Bet jei labai toli nutįsta grandinė, per kurią koks gražus bruožas prisijungia prie dorovinių jausmų, tai jis tampa kieno sąrangos savybe ir vargu ar bepriklausys gracijai. Pagaliau, dvasia net *susiformuoja* sau kūną, o pati *sąranga* turi paklusti *žaismui*. Tuo būdu grakštumas, galop, neretai virsta architektoniniu gražumu.

Kaip kad netaiki, dar nedarni dvasia pražudo net kilniausiąjį sąrangos gražumą, jog galiausiai nebegali nė pažinti į nevertas laisvės rankas patekusio puikaus gamtos padaro, taip kartais pamatai ir džiugią bei darnią jauslą [jausmų gyvatų], padedančią kliūčių sukaustytai technikai išlaisvinti prigimtį ir prislėgtam pavidalui dieviškoj garbėj *išsiskleisti*.

Pačioje plastinėje žmogaus prigimtyje slypi galybė priemonių savo gaištui atstatyti ir savo klaidoms atitaisyti — jei tik dora dvasia jai gelbsti arba atvejais bent netrukdo.

Kadangi ir *sustingusieji judesiai* (bruožais virtę mostai) nenustoja grakštumo, tai galėtų atrodyti, lyg kad ir aplamai *menamųjų*, arba *pamėgdžiojamųjų judesių* gražumą (liepsnines arba raitytas linijas) lygia dalia reiktų čia priskirti, ką Mendelssohnas tikrai ir teigia[27]. Bet tatai grakštumo sąvoką išplėstų į sąvoką grožio apskritai; nes *bet koks* gražumas, galop, yra tik tikro ar menamo (objektyvaus ar subjektyvaus) judesio savybė, ką tikiuos įrodysiąs beanalizuodamas grožį. Bet grakštumo gali parodyti tik tokie judesiai, kurie vienkart atitinka jausmą.

Asmuo — numanu, ką tuo noriu išreikšti — įsako kūnui judėti arba per savo valią, kai nori jusliniame pasaulyje įkūnyti įsivaizduojamojo veiksmo vaidinį; šiuo atveju judesiai vadinasi *savaimingais*, arba tikslo judesiais. Arba jie vyksta be asmens valios, pagal būtinumo dėsnį — betgi jausmo raginami; šiuos aš vadinu *simpatiniais* judesiais. Nors pastarieji ir yra nesavaimingi bei jausmu paremti, vis dėlto negalima jų painioti su tais, kuriuos apsprendžia juslinė galia ir instinktas; nes pastarasis nėra laisvas principas, ir ką jis daro, nėra asmens daroma. Vadinasi, čia kalbamaisiais simpatiniais judesiais aš laikyčiau tik tuos, kurie lydi dorovinį jausmą, arba moralinį nusistatymą.

Dabar gi kyla klausimas: katra iš tų dviejų asmenyje pagrįstųjų judesio rūšių sugeba reikšti grakštumą?

Ką filosofuodami turime būtinai viena nuo kita skirti, tatai dar ne visuomet yra atskirta ir tikrovėje. Antai, tikslo judesius retai terasi be simpatinių, nes valia, kaip *anųjų* priežastis, nusistato pagal dorovinius jausmus, iš kurių *šie* imasi. Žmogui kalbant, mes kartu matome, kaip jojo žvilgsniai, veido bruožai, rankos, dažnai net visas kūnas jam *padeda kalbėti*. O neretai *mimiškoji* šnekos dalis laikoma iškalbingiausiąja. Tačiau net ir tikslo judesius galima laikyti kartu ir simpatiniais, o tai esti tada, kai kas nesavaiminga įsimaišo į tai, kas juose savaiminga (netyčia padaryta).

Savaimingojo judesio tikslas tiek griežtai nenustato, kaip tas judesys turės vykti, kad nebebūtų galimi įvairūs to vyksmo būdai. Gi ko valia ir tikslas čia neapsprendė, tatai gali apspręsti asmens jausminė būsena simpatiškai, atseit, gali padėti tą būseną išreikšti. Ištiesdamas ranką daiktui paimti, aš vykdau tikslą, o mano judesį rikiuoja norimasis tuo pasiekti kėslas. Tačiau kaip aš pakreipsiu savo ranką į daiktą ir kiek savo likusiam kūnui leisiu ja pasekti — kiek greit ar lėtai ir su kiek daug ar maža pastangų aš judėsiu, — *tą* momentą aš tiek tiksliai neskaičiuoju; tad kai kas čionai pavedama nesąmoningai prigimčiai manyje. Bet juk kaip nors turi įvykti tai, ko vienas tikslas neapsprendė. Vadinasi, visa nusvers tai, kaip aš jaučiu, ir mano *jausena* nustatys, kaip judėti. Tai, kuo jausminė asmens būsena dalyvauja savaimingajame judesyje, yra nesąmoninga jojo dalis; jame taip pat ieškotina ir gracija.

Savaimingasis judesys, jei jis vienkart nesurištas su simpatiniu, arba kitaip tariant, jei jis šiek tiek nesumišęs su tuo, kas *nesąmoninga* ir kas pagrįsta asmens moraline nuotaika — *niekados* nepareikš gracijos, kuri visuomet imasi iš kokios nors jauslos būsenos. Valingasis judesys seka *paskui* jauslos aktą, kurs judesiui prasidėjus jau yra pasibaigęs.

Gi simpatinis judesys *lydi* jauslos aktą ir jos jausminę būseną, kuri ir sužadina tą aktą, ir todėl jį tenka laikyti abiem *lygiagrečiu*.

Iš to jau aišku, kad pirmasis, betarpiškai neplaukdamas iš asmens jausenos, negali jos nė išreikšti. Nes tarp jausenos ir paties judesio įsiterpia *pasiryžimas*, kurs vienas pats yra kažkas kiaurai abejinga; judesys yra *pasiryžimo* ir tikslo, bet ne asmens ir jausenos padarinys.

Savaimingasis judesys nėra su pirm jo einančia jausena būtinai surištas, gi simpatinis — būtinai. Anas su jausla santykiuoja taip, kaip sutartinis kalbos ženklas su jo reiškiamąja mintimi; o simpatinis, arba lydimasis — kaip aistringas balsas su pačia aistra. Todėl anas ne *iš prigimties* skelbia dvasią, bet tik iš *susidariusio įpročio*. Va-

dinasi, netinka sakyti, kad savaiminguoju judesiu *dvasia* apsireiškia, nes šis judesys nusako tik *valios medžiagą* (tikslą), bet ne *josios lytį* (jauseną). Apie pastarąją gali mums ką pasakyti tiktai lydimasis judesys.

Dėl to iš žmogaus šnekų kad ir galima spręsti, *kuo jis nori būti laikomas,* tačiau tai, *kas jis tikrai yra,* stengiamės įspėti iš jo žodžių mimiškojo turinio ir iš mostų, atseit, iš tokių judesių, *kurių jis negali valdyti.* Bet sužinojęs, kad koks žmogus ir savo veido bruožus moka *pajungti valiai* — tuojau pat, susekęs tai, imi jo veidu nebetikėti, nebelaikydamas jo nė šio žmogaus jausenos reiškėju.

Nors besigudindamas ir besimiklindamas žmogus, galop, gal ir tikrai išmoks net lydimuosius savo judesius pajungti valiai ir lyg koks apsukrus sukčius mimiškajame savo sielos veidrodyje atspindinti kokią panorėjęs lytį. Tačiau tokiame žmoguje juk visa — melas, ir visą jojo prigimtį yra prarijęs įgytasis miklumas. Gi gracija visados turi būti prigimtinė, t. y. nesąmoninga, mažų mažiausia bent tokia atrodyti, o pats subjektas neturi būti lyg ką *žinąs. apie savo grakštumą.*

Tarp ko kita, iš to dar matyti, ko vertas *pamėgdžiotinis,* arba *išmoktinis* grakštumas (kurį aš pavadinčiau teatraliniu, arba šokių mokytojo gracingumu). Jis yra vertas poráinis *gražumo,* padirbto iš karmino dažų ir švininės pudros; iš netikrų garbinių, netikro biusto, kriaukliukų, ir su tikruoju grakštumu santykiuoja maždaug taip, kaip *tualetinė grožybė* su *architektonine.* Galimas daiktas, kad nepritryrusiai akiai abu darys tokį pat įspūdį, kaip ir juodviejų pamėgdžiojamasis originalas; o jei daug bus įdėta meno, tai atvejais gali dar ir žinovą apgauti. Bet vienas kitas bruožas vistiek pagaliau parodys nelaisvumą ir tai, koks yra tikrasis sumanymas. O iš to neišvengiamai sukyla mumyse abejingumas, jei stačiai ne panieka bei šlykštumas. Kaip nieniekinti pačios apgaulės, nors jos daromą įspūdį dar ir galėtume išteisinti? Pamačius, kad *grakštumas* yra pasidirbtas, beregint užsiveria mūsų širdis, o siela nusigręžia. Išvystame dvasią ūmai materija pavirtusią, o dangiškąją Junoną — rūko šešėliu.

Bet kad grakštumas ir yra arba bent atrodo esąs kažkas nesąmoninga. vis dėlto mes jo ieškome tik judesiuose, kurie daugiau ar mažiau priklauso nuo valios. Berods, ir tam tikrai mostų kalbai priskiriama gracijos; kalbame apie grakštų nusišypsojimą bei magų paraudimą, kurie betgi abu yra simpatiniai judesiai, kur sprendžia ne valia, bet jausmas. Tačiau, neminint to, jog anas mums dar įvaldomas ir jog tebėra abejotina, ar šis priskirtinas grakštumui — vis dėlto daug gracijos pasireiškimo atvejų kyla iš savaimingųjų judesių srities. Mes

laukiame, kad grakščiai būtų kalbama, dainuojama; trokštame, kad, savaimingai judėdamos, grakščiai žaistų lūpos ir akys, kad grakščios būtų, laisvai veikdamos, rankos bei plaštakos; kad grakšti būtų eisena, kūno valdymas, pozitūra, — visas žmogaus pasirodymas, kiek tai nuo jo priklauso. Iš tų žmogaus judesių, kuriuos *savaimingai* rikiuoja instinktas ar įsivyravęs jautulys, ir kurie yra juslinės kilmės — iš jų mes, kaip vėliau paaiškės, reikalaujame visai ko kita, tik ne grakštumo. Tokie judesiai priklauso *prigimčiai,* o ne *asmeniui,* kurs vienas teišreiškia bet kokią graciją.

Taigi, jei grakštumas yra savybė, kurios mes reikalaujame iš savaimingųjų judesių, ir jei, antra vertus, iš paties grakštumo reikia pašalinti bet kokį sumanomumą, tai mums jo reikia ieškoti ten, kur tyčios judesiuose įvyksta netyčia, vienkart plaukianti ir iš moralinės priežasties jausloje.

Be to, tatai pažymi tik aną judesių rūšį, kurioje dera ieškoti gracijos; tačiau judesys gali pasižymėti visomis tomis savybėmis kad ir nebūdamas grakštus. Tai daro jį tik *raiškingą* (ekspresyvų, mimišką).

Raiškinga (plačiausiąja prasme) aš vadinu kiekvieną kūno apraišką, lydinčią ir išreiškiančią kokią sielos būseną. Vadinasi, taip suprasti visi simpatiniai judesiai bus raiškingi, net tie, kurie lydi vien juslinį potyrį. Juk ir gyvulių kūno sąranga yra raiškinga, kai jųjų paviršius išreiškia vidų. Bet čia prabyla tik *gamta,* o ne *laisvė.* Pastoviu pavidalu ir pastoviais architektoniniais gyvulio bruožais gamta skelbia savo *tikslą,* o mimiškaisiais — sukilusį arba patenkintą *reikalą.* Būtinumo gija driekiasi per gyvulį ir per augalą, *asmeniniam* pradui neįsikišant. Jojo buvimu tik individualizuojasi bendroji gamtos sąvoka; esamoji jo būsena yra ypatinga vien kaip gamtos tikslo įvykdymo pavyzdys tam tikrose sąlygose.

Raiškinga *siauresne* prasme yra tik žmogaus kūno išvaizda. Bet ir ji — tik apraiškose, lydinčiose ir išreiškiančiose jos moralinę nuotaiką.

Tiktai *šiose* apraiškose; nes visose kitose žmogus nesiskiria nuo visų juslinių būtybių. Pastoviu jo pavidalu bei architektoniniais bruožais savo kėslą — pav., gyvulyje ir visose organinėse būtybėse — nužymi tik viena *gamta.* Berods, gamtos kėslas su juo gali kur kas toliau eiti, negu su anaisiais, o derinys priemonių jam įvykdyti — dailesnis ir painesnis; visa tai įvykdo tik *gamta,* jo gi paties neatžymi jokiu pranašumu.

Gyvuliams ir augalams gamta paskirtį ne tik nurodo, bet *viena pati ją ir įvykdo.* O žmogui ji tenkinasi davusi paskirtį, *jam pačiam* palikdama ją įvykdyti. Tiktai tat daro jį žmogumi.

Iš visų pažįstamų būtybių vien žmogui, kaip asmeniui, tėra lemta savo valia įsikišti į būtinumo giją, — kurios nevalioja nutraukti tik gamtai tepriklausančios būtybės, — ir pačiame savyje pradėti naujut naują apraiškų eilę. Aktas, kuriuo jis tai daro, pažymėtinai vadinasi poelgiu, o padariniai, plaukią iš tokio poelgio, išimtinai vadinami jo *veiksmais*. Tik savo veiksmais jis teįrodo, kad yra asmuo.

Gyvulio darinys (sąranga) išreiškia ne tik jo paskirties sąvoką, bet taip pat ir jo dabartinės būsenos santykį su šia paskirtimi. O kadangi gamta gyvulijoj paskirtį vienkart ir duoda ir įvykdo, tai jo sąranga nestengia nieko kito išreikšti, kaip tik gamtos darbą.

Kadangi gamta žmogui paskirtį kad ir *duoda,* tačiau ją įvykdyti *paveda jo valiai,* tai ir žmogaus esamojo būsenos santykio su jojo paskirtimi negali apspręsti gamta, bet jis pats. Vadinasi, šį santykį jo sąrangoje atžymėti pridera ne gamtai, bet pačiam žmogui, tariant — yra tai asmenybės išraiška. Tad, jei iš jo sąrangos architektoninės dalies matyti, ką su juo ketina nuveikti *gamta,* tai mimiškoji dalis mums parodo, kiek jis *pats yra prisidėjęs,* kad šis kėslas įvyktų.

Vadinasi, žmogaus pavidalo atveju mūsų nepatenkina tai, kas jame iškelia tik bendrąją žmoniškumo sąvoką, arba tai, kiek *gamta* yra ją įkūnijusi šiame individe, nes tuo jis nesiskirtų nuo bet kokio techninio darinio. Mes laukiame, kad jo pavidalas vienkart dar apreikštų, kiek jis laisvai priartėjo prie gamtos tikslo, t. y., kad jis žymėtųsi charakteriu. Berods, pirmuoju atveju matyti, kad gamta *turėjo akivaizdoj* žmogų; bet tik iš antrojo teseka, ar jis *tikrai* juo ir tapo.

Atseit, žmogaus išvaizda tiek tėra *jojo* išvaizda, kiek ji yra mimiška; bet taip pat, *kiek ji mimiška,* tiek ji yra jo. Nes kad ir didesnioji šių mimikos bruožų dalis, arba net jei visi jie žymėtų tiktai juslingumą, taigi jei jie priklausytų jam vien kaip gyvuliui — vis tiek jis būtų skirtas ir įgalėtų savo laisve aprėžti juslingumą. Vadinasi, tokie bruožai įrodo, jog ta galia nesinaudojama ir anoji paskirtis nevykdoma; tad moraliniu atžvilgiu tatai tiek aišku, kiek priedermės liepiamo veiksmo nevykdymas yra veiksmas.

Nuo raiškingųjų bruožų, kurie visados žymi sielą, skirtini nebyliai bruožai, kuriuos į žmogaus išvaizdą įrašo vien plastinė prigimtis, kiek ji veikia visiškai nepriklausomai nuo bet kokio sielos poveikio. Šiuos bruožus aš vadinu *nebyliais,* nes jie, it nesuprantami gamtos rašmenys, apie charakterį tyli. Jie rodo, kokiu ypatingu būdu padermė įsikūnija gamtoje. Dažnai jie vieni patys iškelia ir individą; bet apie asmenį jie

nieko pasakyti negali. Fizionomui tie nebyliai bruožai toli gražu nėra be vertės, nes jam rūpi žinoti ne tik tai, ką žmogus pats iš savęs padarė, bet ir tai, ką gamta jo naudai davė.

Nėra taip lengva išvesti ribas tarp nebylių ir raiškingųjų bruožų. Tolygiai veikianti formuojamoji gamtos jėga ir nedėsningas jautulys nesiliaujamai varžosi tarp savęs sritimi. Štai, ką *gamta,* nenuilstamai veikdama, tyliai sukūrė, tą dažnai sugriauna *laisvė,* kuri, nelyginant užtvinstanti srovė, išsiveržia iš savo krantų. Budriai dvasiai pavyksta veikti *visus* kūno judesius, o tarpiškai, galop, ji pasiekia to, jog simpatinių judesių žaismu ima keisti net pastoviąsias, valiai neprieinamas gamtos lytis. Tokiame žmoguje pagaliau kiaurai visa kas pasidaro charakterio bruožu, ką rodo kai kieno galvos, kurias ilgas gyvenimas, nepaprastas likimas ir dvasios veiklumas visiškai *perdorojo.* Plastinei prigimčiai tokiose lytyse priklauso tik tai, kas *padermiška,* o visų individualiųjų savybių įvykdymas atitenka asmeniui; todėl labai teisingai sakoma, kad toks pavidalas visas esąs viena siela.

Gi anie sudrausmintieji *taisyklių* auklėtiniai (taisyklių, kurios kad ir moko juslingumą numalšinti, tačiau žmoniškumo prikelti nestengia) su savo lėkšta ir neraiškinga išvaizda visuomet mums parodo tik gamtos veikalą. Neturinti ką veikti siela, yra kuklus svečias jųjų kūne ir rami, tyli kaimynė sau vienai paliktos formuojamosios galios. Jokia varginanti mintis, jokia aistra neįsijungia į vienodą fizinio gyvenimo taktą; *sąrangai* negresia žaismas, nei organinio augimo nesutrikdo laisvė. Kadangi didelis dvasios ramumas ne perviršˇ tesunaudoja jėgų, tai išlaidos pajamų neprašoka; tad fiziologinių jėgų apyvarta visados pasižymės veikiau parteklium. Dvasia tėra skrupulingas gamtos prievaizdas, skirtas neturiningai iš *jos* sklindančiai palaimai; visa jos garbė yra tvarkingai vesti jos *knygas.* Vadinasi, bus daroma, ką organinės jėgos begali padaryti, ir klestės mityba bei gaminimas. Toks laimingas būtinumo ir laisvės sutarimas architektoniniam gražumui gali būti tik naudingas, ir čia rasi jo gryniausiąją lytį. Bet, kaip žinome, visuotinės mechaninės gamtos jėgos nesiliaujamai kariauja su atskiromis, arba organinėmis; net dailiausiąją techniką, galop, nuveikia *sankaba ir svoris.* Todėl ir sąrangos, *to gamtos padaro,* gražumas percina tam tikrus savo žydėjimo, subrendimo ir nyksmo periodus, kuriuos laisvas žaismas, berods, gali pagreitinti, bet niekados negali užvilkinti; paprastai jie baigiasi tuo, kad *masė* pamažu užvaldo *lytį,* o gyvasis organizacinis instinktas pats sau kasa duobę *sukrautoje* medžiagoje.

Nors joks *atskiras* nebylys bruožas ir nėra dvasios išraiška, tačiau *visas* toks kurčias darinys vis dėlto yra būdingas, būtent, kaip tik dėl pačios priežasties, kaip ir tai, kas jusliškai raiškinga. Dvasia gi privalo veikti ir morališkai jausti; ji yra kalta, jei jos kūrinyje to nė kiek nematyti. Taigi, kai gryna ir graži — jos pavidalo architektūroje išreikštoji — paskirtis mus tuojau uždega pasimėgimu bei pagarba to pavidalo priežasčiai, būtent, aukščiausiajam Protui, — tai abu jausmai liks nesumišę tiktai tol, kol mes tą išraišką laikysime vien gamtos padaru. Bet ėmę į ją žiūrėti kaip į moralinį asmenį, įgauname teisės laukti, kad tai reikštųsi jojo pavidalu; o nusivylę, neišvengiamai pradedame niekinti. Tik organines būtybes mes gerbiame kaip *kūrinius,* bet žmogų branginame — tik kaip savo būsenos savarankišką kūrėją. Jis privalo ne tik, kaip kitos juslinės būtybės, svetimo proto spindulius atmušti, net jei šis protas dieviškas būtų; bet jam, it kokiai saulei, dera savo paties šviesa žėrėti.

Tad, lig tik suvokę žmogaus moralinę paskirtį, reikalaujame, kad jojo išvaizda būtų raiškinga; bet tebūnie ji vienkart išvaizda, raiškinga savo pačios labui, t. y. išreiškianti tam tikrą, jos paskirčiai deramą jauseną, moralinį sugebėjimą. To iš žmogaus išvaizdos reikalauja protas.

Bet žmogus, kaip reiškinys, kartu yra ir juslės objektas. Kur *moralinis* jausmas patenkintas, ten nė *estetinis* nenori būti skriaudžiamas; o už sutapimą su idėja juslinei išvaizdai netinka nieko prarasti. Kiek griežtai protas bereikalautų dorovinės išraiškos, tiek pat neatlaidžiai akis reikalauja gražumo. Kadangi abu šie reikalavimai liečia tą patį objektą — kad ir imasi iš skirtingų vertinimo instancijų — tai viena ir ta pati priežastis turi abu juodu patenkinti. Tasai žmogaus sielos nusistatymas, kuriame jis, kaip moralus asmuo, yra pajėgiausias savo paskirčiai vykdyti, turi leisti tokią išraišką, kuri jau vien kaip juslinis pavidalas būtų jam parankiausia. Kitais žodžiais: kad jo moralinis sugebėjimas pasireikštų gracija. Čia tai ir iškyla didelis sunkumas. Jau ir iš morališkai raiškingųjų judesių seka, kad jie imasi iš moralinės priežasties, esančios anapus juslinio pasaulio; taip pat ir iš gražumo sąvokos aiškėja, kad jis [gražumas] gimsta tik iš juslinės priežasties ir kad jis yra visiškai laisvas gamtos padaras arba bent toks atrodo. Bet jei giliausiasis morališkai raiškingųjų judesių pradas slypi būtinai *už* juslinio pasaulio, o giliausiasis grožio pradas taip pat būtinai *pačiame* tame pasaulyje, tai atrodo, jog abu juodu jungiančiojoje *gracijoje* aiškiai glūdi prieštaravimas.

Norint jį pašalinti, tenka prileisti, „kad moralinė priežastis sieloje, kuria grindžiasi gracija, nuo jos priklausomajame juslingume būtinai gamina kaip tik tąją būseną, iš kurios eina *prigimtinės* grožio *sąlygos*". O grožis — lygiai kaip ir visa, kas jusliška — remiasi tam tikromis sąlygomis, ir, kiek jis yra grožis, — grynai juslinėmis sąlygomis. Tuo, kad dvasia (pagal mums neišaiškinamą dėsnį) ją lydinčios juslinės prigimties būseną apsprendžia savąja būsena ir kad jos moralinis sugebėjimas pasižymi kaip tik tuo, kad įvykdo juslines grožio sąlygas, — tuo ji *įgalina* grožį, ir tai tik *jos* yra darbas. Bet kad iš to *tikrai* gimsta grožybė, kaltos yra anos juslinės sąlygos, atseit, laisvasis *gamtos veikimas*. Bet kadangi organinė prigimtis nėra tikrai laisva *savaiminguose judesiuose,* kur ji eina priemone tikslui siekti, ir kadangi moralumo pradą išreiškiančiuose *nesavaiminguose* judesiuose ji vėl nėra laisva, tai tasai laisvumas, kuriuo ji pasižymi kad ir veikdama priklausomai nuo valios, yra dvasios *leistas.* Tuo būdu galima sakyti, jog gracija yra dorovinio prado *malonė,* teikiama jusliniam pradui; o architektoninis gražumas laikytinas gamtos *sutikimu* prisiimti jo techninę lytį.

Tebūnie man leista tatai paaiškinti vaizdingu pavyzdžiu. Kai monarchinė valstybė yra taip valdoma, jog, kad ir visa darosi vieno žmogaus valia, tačiau atskiram piliečiui vis dėlto rodosi, lyg jis gyvenąs kaip jam patinka, sekdamas tik savo polinkį, tai tat vadinama liberališku valdymu. Bet kažin, ar taip pavadintum tokį valdymą, kur arba valdovas savo valią teigia prieš piliečio polinkį, arba šis savo polinkį prieš valdovo valią; nes pirmuoju atveju valdžia nebūtų *liberališka,* antruoju gi — ji nė *valdžia* nebūtų.

Nesunku tatai pritaikyti ir dvasios valdomai žmogaus išvaizdai. Dvasiai reiškiantis nuo jos priklausomoje juslinėje prigimtyje taip, kad pastaroji tiksliausiai vykdo jos valią ir raiškingiausiai žymi jos jausmus, tačiau nenusižengdama reikalavimams, kuriuos juslė stato tiek jai, tiek reiškiniams, gimsta tai, kas vadinama grakštumu. Bet grakštumo vardas čia visai netiktų vienodai ir tuo atveju, jei dvasia juslingume varu reikštųsi, ir tuo atveju, jei laisvajam juslingumo padarui stigtų dvasinės išraiškos. Nes pirmuoju atveju negautume jokio gražumo, antruoju — tatai nebūtų žaismo gražumas.

Vadinasi, visados tik sielos antjuslinis pradas graciją tedaro raiškingą, ir visados tik juslinis gamtos pradas teįgražina ją. Negalima sakyti nei kad dvasia *gamina* gražumą, nei kad paminėtame pavyzdyje valdovas *sukuria* laisvę; nes laisvę, berods, galima kam nors *leisti,* bet ne *duoti.*

Bet vis dėlto, kaip kad valdomosios tautos jautimasis, tarytum ji esanti laisva, didžiąja dalimi priklauso nuo valdovo jausenos, ir kaip priešingas pastarojo nusistatymas nelabai tebūtų palankus anajai laisvei — lygiai taip pat laisvųjų judesių gražumo tenka ieškoti moraliniame juos diktuojančios dvasios nusiteikime. O dabar klausimas: kokia galėtų būti ta jusliniams valios įnagiams daugiau laisvės teikiančioji *asmens savybė*, ir kokie moraliniai jausmai geriausiai derinasi su išraiškos gražumu?

Paaiškėjo, kad nei valiai tyčios judesiu, nei jautuliui simpatetiniu nedera *smurtauti* prieš nuo jų pareinamąją prigimtį, norint, kad ji, graži būdama, jiems paklustų. Šiaipjau žmonių jausmas *lengvume* randa vyriausiąją gracijos žymę; gi iš to, kas varu priverčiama, niekuomet negausi lengvumo. Taip pat paaiškėjo, jog, antra vertus, ieškant gražios moralinės išraiškos, nė prigimtis negali smurtauti prieš dvasią; nes, kur vien prigimtis *viešpatauja*, iš ten šalinasi žmoniškumas.

Iš viso trejopą galima rasti santykį žmogaus su savimi, t. y. jo juslinės dalies su protingąja. Iš jų atrinkime tą santykį, kurs jo juslinei lyčiai geriausiai tinka ir kuriame įkūnyta grožybė.

Žmogus nuslopina arba savo juslinės prigimties reikalavimus, kad galėtų pasiduoti aukštesniesiems protingosios savo prigimties principams; arba tatai jis apverčia, protingąją savo prigimties dalį pajungdamas juslinei — vadinasi, kaip ir kiti reiškiniai, leidžiasi tik gamtos būtinumo stumiamas; arba pastarojo potroškiai įsiderina į pirmojo dėsnius, ir žmogus tampa pats savyje vieningas.

Įsisąmoninęs savo grynąjį savarankiškumą, žmogus bloškia nuo savęs visa, kas jusliška, ir tik taip nuo medžiagos atsiskirdamas tenusimano esąs protiškai laisvas. Bet juslingumui atkakliai ir stipriai priešinantis, reikia jam nemaža pastangų bei prisivertimo, kitaip jis negalėtų nuo geidulio apsiginti, nei aiškiai prabylančio instinkto nutildyti. Taip nusiteikusi dvasia rodo nuo jos priklausomajai prigimčiai, kad ji jos viešpatė — tiek ten, kur ta prigimtis veikia pagal dvasios valią, tiek ir ten, kur ji užbėga jai už akių. Vadinasi, griežtai jos sudrausmintas, juslingumas atrodys nuslopintas, o vidaus priešinimąsi iš šalies stebinčiajam — priverstinumą parodys. Tad toks sielos nusistatymas negali būti palankus gražumui, kurį gamta gimdo tik laisvai; bet dėl to negalės jis būti nė gracija, nes čia bus žymu su medžiaga kovojanti moralinė laisvė.

Gi jei žmogus, reikalo pavergtas, duodasi nelygstamai instinkto valdomas, tai su jo vidaus savarankiškumu ir iš jo pavidalo pranyksta

bet kokia savarankiškumo žymė. Tik gyvuliškumas tebyloja iš patulžusių ir apmirusių akių, iš gašliai praviros burnos, dusliai drebančio balso, iš trumpo ir greito kvėpavimo, virpančių sąnarių, — iš visos išglebusios išvaizdos. Visiškai paliovė priešinusis moralinė jėga; juslinė prigimtis žmoguje pagavo visą valią. Bet itin dėl to, kad ši saviveikla taip galutinai pasiliovė geidžiant ir juo labiau smaguriaujant — bematant išsilaisvina ir rupioji medžiaga, kurią iki tol žabojo veikiančių ir besipriešinančių jėgų pusiausvyra. Gamtos negyvosios jėgos ima pirmauti gyvosioms organizmo jėgoms; lytį nuslopina masė, žmoniškumą — primityvioji prigimtis. Sielos šviesa žėrinčios akys priblėsta arba blizga it *stiklinės* ir *pastirusios* iš savo duobių; dailūs rausvi skruostai išpampsta, įgaudami šiurkščią ir vienodą dažytinę spalvą; iš burnos lieka vien kiaurymė, nes jos lytis yra nebe veikiančių, bet jau beišgęstančių jėgų padarinys; balsas ir aikčiojąs alsavimas bėra ne kas kita, kaip atsikvėpimai, kuriais prislėgta krūtinė stengias atsigauti, ir kurie, patapę vien fiziologiniu reikalu, sielos nebeišreiškia. Žodžiu sakant, ten, kur *pats* juslingumas *sau pasiima* laisvės — nė kalbos negali būti apie grožį. Lyčių (formų) laisvumą, kurį moralinė valia tik *teapribojo, apgali* šiurkšti medžiaga, kuri visados sau pasiima tiek vietos, kiek jos pasigrobia nuo valios.

Šioje būsenoje pykdo žmogus ne *tik moralinį* jausmą, kurs primygtinai reikalauja išreikšti žmoniškumą; net ir *estetinis* skonis, nesitenkinąs viena tik medžiaga, bet ieškąs lytyje laisvo mogio, bodėdamasis nusigręš nuo tokio reginio, kurs tik *geidulį* tegali patenkinti.

Pirmasis tų santykių tarp dviejų prigimčių žmoguje primena *monarchiją,* kur griežta valdovo priežiūra pažaboja bet kokį laisvą krustelėjimą; antrasis — nuožmią *ochlokratiją,* kur atsisakąs klausyti teisėto savo viršininko pilietis tiek pat tetampa laisvas, kiek kad nuslopinusi moralinę saviveiklą žmogaus išvaizda teįgyja gražumo; veikiau jis ten tik pakliūva į nagus brutaliam žemesniųjų luomų despotizmui, lygiai kaip čia masė pasivergia lytį. Kaip kad *laisvę* rasi vidury tarp įstatymais paremtos priespaudos ir anarchijos, taip mes dabar ir gražumo *ieškosime,* aure, tarp valdančios dvasios išraiškos — *orumo* ir išraiškos viešpataujančio geidulio — *gašlumo.*

Jei gi nei *juslingumą valdąs protas,* nei *protą valdąs juslingumas* nesiderina su išraiškos gražumu, tai (nėra juk ketvirto atvejo) ta sielos būsena, kurioje *protas ir juslingumas* — priedermė ir polinkis — *sutampa,* bus sąlyga, suteikianti žaismui gražumo.

Kad kas galėtų tapti polinkio objektu, reikia, kad protui iš paklusnumo kiltų mogis, nes tik džiaugsmas ir skausmas teišjudina po-

troškį. Paprastajame patyrime, berods, yra atvirkščiai, — ten mogis yra motyvas protingai elgtis. Kad, galop, pati etika liovėsi šia kalba kalbėjusi, už tai reikia dėkoti nemirtingajam *Kritikos* autoriui [Kantui], kuriam priklauso garbė, kad jis sveikąjį protą atkūrė iš filosofuojančiojo.

Bet iš to, kaip pats šis filosofas ir kiti geba vaizduotis dorovės principus, išeina, kad polinkis tėra labai dviveidiškas moralinio jausmo draugas, o mogis — abejotinas priedas prie moralinių motyvų. Jei palaimos troškimas žmogaus aklai ir nepasivergia, tai vis tiek į dorovinį pasirinkimą jis uoliai *kišasi,* ir tuo būdu kenkia grynumui valios, kuri visuomet privalo klausyti tik dėsnio, o ne *potroškio.* Taigi, idant būtum visiškai tikras, kad potroškis *nėra* kiek nusvėręs, noriau matai jį su proto dėsniu besivaidijantį, negu sutariantį, nes per lengvai gali taip įvykti, kad jau vien pritardamas protui jis nulenks valią. Nes, kadangi moraliniame elgesyje svarbu ne veiksmų *legalumas,* bet tik jausenos *priedermingumas,* tai visai teisėtai nepaisoma to, kad, paprastai, visų pirma geriau esą potroškį turėti priedermės pusėje. Vadinasi, tiek iš tiesų atrodo tikra, kad, nors valios priedermingumas, juslinio potraukio pritariamas, dar ir netampa įtartinas, tačiau tasai pritarimas mažų mažiausia negali už jį *laiduoti.* Tad šis pritarimas, jusliškai grakštumu išreikštas, nesugebės pakankamai bei įtikimai paliudyti apie veiksmo moralumą, ir iš gražaus dorinio nusistatymo arba veiksmo išraiškos niekuomet nesuvoksi jo moralinės vertės.

Man rodos, jog iki šiol abu mudu su moralės *rigoristu* [t. y. Kantu] visiškai vienaip manova; tačiau dėl to tariuos dar netampąs *latitudinarijum*[29], jei reiškinių srityje ir ten, kur tikrai elgiamasi pagal dorovinę priedermę, dar pripažįstu juslingumo reikalavimus, kurie buvo *visiškai* pašalinti iš grynojo proto ir moralinės įstatimleidybos sferos.

Kiek esu įsitikinęs, — ir kaip tik todėl, kad esu įsitikinęs, — jog polinkiui dalyvaujant laisvasis aktas neįgauna moralinės vertės, tai, man rodos, *kaip tik iš to* galiu išvesti, kad moralinį žmogaus tobulumą gali atskleisti vien šis jo polinkio dalyvavimas moraliniame jo akte. Žmogus gi yra skirtas ne atskiriems doros aktams vykdyti, bet tam, kad būtų morali būtybė. Jo taisyklė yra ne *dorybės,* bet *pati dorybė,* o ši yra ne kas kita, kaip „linkimas į priedermę". Taigi, kad poelgiai, plaukią iš polinkio, ir poelgiai, plaukią iš priedermės ir kažin kiek bebūtų vieni kitiems objektyvia prasme priešingi — tiek jie tokie nėra subjektyvia prasme, ir žmogus ne tik gali, bet ir *privalo* mogį ir priedermę sujungti; jis savo protui privalo džiaugsmingai paklusti. Su jo grynai dvasine prigimtimi ne tam yra sujungta juslinė,

idant nusimestum priedermę, it kokią naštą, arba it kokį šiurkštų kevalą, ne, tik tam, kad ją glaudžiausiai suderintum su savo „aš" vertingesniąja dalimi. Jau vien padarydama protinga ir jusline būtybe, t. y. žmogumi, gamta jam įsakė neperskirti to, ką ji sujungė, net gryniausiose jo dieviškosios dalies apraiškose juslinės [prigimties] nenustumti į užpakalį ir vienos triumfo negrįsti antrosios nuslopinimu. Tik tada žmogaus moralinė mąstysena tėra apsaugota, kai ji trykšta iš *viso jo žmoniškumo*, vadinasi, yra veikiama drauge abiejų principų, *kai ji jam patapo prigimtimi*; nes, kol dorovinė dvasia tebesinaudoja *prievarta*, tol jai instinktas vis dar pajėgia *priešintis*. Tik *teperblokštas* priešas gali vėl atsikelti, bet *susitaikytasis* yra tikrai nugalėtas.

Kanto moralės filosofijoje *priedermės* idėja išdėstyta taip griežtai, jog visos gracijos nuo jos atbaidyta; gi silpno proto [intelekto] žmogus lengvai galėtų susigundyti moralinio tobulumo ieškoti tamsioje bei vienuoliškoje askezėje. Kad ir kažin kiek didysis filosofas besistengė apsisaugoti nuo šių klaidingų išvadų, kurios jo džiugią ir laisvą dvasią būtų užvis labiau pykdžiusios — vis tiek, man rodos, statydamas du žmogaus valią veikiančiu principu (mogį ir priedermę) griežtai vieną priešais kitą, jis pats stipriai į tai paskatino (nors, atsižvelgiant į jo sumanymą, vargu ar buvo galima to išvengti). Remiantis Kanto įrodinėjimais, nebegali apie patį dalyką kilti ginčų tarp mąstytojų, *kurie nori būti įtikrinami*, ir aš abejoju, begu ne verčiau būtų visiškai paliauti žmogumi buvus, negu tikėtis iš proto šiuo reikalu kitokio rezultato. Tačiau, kad ir kaip bešališkai jis tyrinėjo tiesą ir kaip čia visa plaukia tik iš objektyviųjų pradų, rodos, tiek pat, *išdėstydamas* surastąją tiesą, jis rėmėsi subjektyviąja maksima [atskiro asmens moraline norma], kurią, mano nuomone, nesunku išvesti iš laiko aplinkybių.

Moralinėms tiesoms tikrai neparanku eiti *prieš* jausmus, kuriuos žmogus nesidrovėdamase gali prisipažinti. Tačiau, kaip galėtų grožio bei laisvės jausmai susitaikyti su šaižia dvasia įstatymo, kurs žmogų veda labiau *baime, negu pasitikėjimu*, kurs jį, iš prigimties *vieningą*, visados stengiasi *suskaldyti*, ir tik ragindamas jį nepasitikėti viena jojo prigimties dalimi, pasijungia antrąją? Žmogaus prigimtis iš tikrųjų yra glaudesnė visybė, negu analizuojąs filosofas stengia ją parodyti. Ji niekuomet neatmes — laikydama josios nevertais — tokių jautulių [afektų], kuriuos širdis noriai pripažįsta; o tuomet žmogus pats savo akyse nebegalėtų pakilti ten, kur jis būtų morališkai nupuolęs. Jei juslinė prigimtis moralumo sferoje tebūtų tik prispaustoji, o ne *bendradarbiaujančioji* pusė, kaip ji galėtų visą savo jausmų ugnį

pašvęsti triumfui, suruošiamam prieš ją pačią. Kaip ji galėtų taip gyvai grynosios dvasios savimonėj dalyvauti, jei ji, galų gale, nestengtų tiek tampriai su ja sušlyti, jog net analitinis protas (intelektas) nebepajėgia varu ją nuo tos savimonės atskirti?

Be to, valia yra betarpiškiau surišta su jausmu, negu su pažinimo galia; kai kada riestai išeitų, pirmiau pasiteiravus grynojo proto. Ne kažin koks man atrodytų žmogus, kurs savo polinkio byla tiek nedaug tepasitikėtų, jog būtų priverstas ją kiekvieną kartą tik doros dėsnio akivaizdoj išklausyti; labiau jis didžiai gerbiamas esti tada, kai, nesibijodamas būti polinkio suvedžiotas, gali juo šiek tiek pasikliauti. Nes tatai įrodo, kad abu principu jame jau yra suderinti taip, kaip to reikalauja tobulas žmoniškumas. Šioji jų sandora vadinama *gražia siela*.

Gražią sielą turime tada, kai doros nusistatymas, galop, prieš visus žmogaus jausmus yra *tiek* pasikliautas, jog be baimės galima jautuliui leisti valiai vadovauti, nerizikuojant su jos nusprendimais susikirsti. Todėl iš tikrųjų dori yra ne atskiri gražios sielos poelgiai, bet visas jos charakteris. Taip pat nė vienas jųjų nelaikytinas jos nuopelnu, nes nepasakysi, kad polinkio patenkinimas būtų [čia] nemalonus. Nėra gražiai sielai jokio kito nuopelno, be to, kad ji yra. Nemaloniausias žmoniškumo priedermes ji taip lengvai vykdo, jog atrodo, tarytum instinktyviai ji veikia. O narsiausioji, jos iš įgimto polinkio išgaunamoji auka yra it laisvas šio polinkio padarinys. Todėl ji pati nieko ir nežino apie savo veiksenos gražumą. Ir net netopteleja jai, kad dar ir kitaip būtų galima elgtis ir jausti. Gi išmankštintasis dorovės taisyklių auklėtinis kiekvieną momentą bus linkęs paruošti griežčiausią apyskaitą apie savo veiksmų santykį su moraliniu dėsniu — kaip kad jo mokytojas jam nurodo. Pastarojo [t. y. „auklėtinio"] gyvenimas prilygs piešiniui, kuriame taisykles matai stipriais brūkšniais atžymėtas, ir iš kurių mokinys, pagaliau, gali meno principų mokytis. Tačiau gražiame gyvenime, lyg tame Tiziano paveiksle, pranyksta visos tos ryškiosios apvadų linijos; o dėlto visas pavidalas iškyla tik dar teisingesnis, gyvesnis ir darnesnis.

Tokia yra gražioji siela, kurioje suderinti juslingumas ir protas, priedermė ir palinkimas; jos gi juslinės lyties išraiška — yra gracija. Tik gražiai sielai tarnaudama tegali gamta vienkart ir laisva likti ir savo lytį išsaugoti; nes pirmąją [t. y. laisvę] ji praranda griežtos jauslos valdoma, o pastarąją — juslingumo anarchijoje. Graži siela ir architektoninio gražumo stokojantį pavidalą pripildo neatsispi-

riamo grakštumo. Dažnai ji nugali net prigimties luošumus. Visi iš jos einą judesiai yra lengvi, švelnūs, o tačiau gyvi. Džiugiai ir laisvai žėri akys; jose spindi jausmai. Nuo širdies lipšnumo burna įgauna grakštumo, kurio nesumôs joks apsimetimas. Nerasi jokio įtempimo mimikoj, jokio prisivertimo savaiminguosiuose judesiuose, nes siela apie nieką iš jųjų nežino. Balsas — tai muzika, o tyra jo ritmų srovė jaudina širdį. Architektoninis gražumas gali maginti, stebinti, sukrėsti, bet sužavėti moka — tik grakštumas. Grožybė randa *maldautojų, o mylėtojų* įsigyja — tiktai gracija; nes mes lenkiamės Kūrėjui, o mylime — žmogų.

Aplamai, grakštumo daugiau *moteryse* (gražumo daugiau, gal, vyruose); to priežasties toli nereik ieškoti. Grakštumui gelbsti tiek kūno išvaizda, tiek būdas; anoji lankstumu įspūdžiams ir jųjų poveikiui pasiduoti, šis gi — dorine jausmų darna. Abiem atvejais moteriai gamtos būta palankesnės, negu vyrui.

Švelnesnis moters pavidalas kiekvieną įspūdį greičiau sugauna ir greičiau jį vėl praranda. Tvirtus kūnus išjudina tik audros, o naudojantis stipriais raumenimis, nebęišgaunama gracijai reikalingojo lengvumo. Kas moters veide tebereiškia gražų jautrumą, tai vyro jau žymėtų kentėjimą. Švelnučiai moters raumenų skaiduliai palinksta, it laiba nendrė menkiausiam susijaudinimui padvelkus. Lengvomis ir lipšniomis vilnelėmis siela slenka per raiškų veidą, kurs veikiai vėl nusistoja, lyg plynas veidrodis.

O grakštumui deramą sielos įnašą moteris atiduoda lengviau, negu vyras. Moters charakteris retai teužkopia iki aukščiausios dorinio skaistumo idėjos, ir retai toliau tenukanka už iš *polinkio kylančių* veiksmų. Juslingumui jis dažnai herojiškai spiriasi, bet tik — *juslingumu*. O kadangi moters dorumą paprastai labai veikia polinkis, tai jo juslinė išraiška daro tokį įspūdį, tarytum polinkis stoja už moralumą. Vadinasi, grakštumas išreiškia moterišką dorybę, ko labai dažnai stinga vyriškai dorybei.



ORUMAS

Lygiai, kaip grakštumas išreiškia gražią sielą, taip kilnią jauseną žymi *orumas*.

Žmogui, berods, yra užduota abi jojo prigimties dali glaudžiai suderinti taip, kad taptų visados darnia visybe, ir veikti iš viso savo

pilnareikšmio žmoniškumo. Bet šis charakterio gražumas — prinokusiausias jo žmoniškumo vaisius — yra tik idėja, kuriai prilygti jis gali be paliovos budriai stengdamasis, kurios tačiau, kad ir kažin kaip verždamasis, niekuomet visiškai nepasieks.

Tatai, kodėl jis to negali, priklauso nuo jo prigimties nepakeičiamumo; pačios fizinės jo būvio sąlygos jam tai sukliudo.

Tad, norėdamas užsitikrinti savo būvį jusliniame pasaulyje, pareinančiame nuo išorinių aplinkybių, žmogus — ta būtybė, kuri gali savo noru kisti ir gali pati savimi apsirūpinti — buvo priverstas taip veikti, kad duotųsi įvykdomos anos fizinės jo būvio sąlygos ir kad, joms išnykus, jas vėl atstatytų. Bet, nors gamta jam pačiam skyrė rūpintis tuo, kuo ji pati viena tenkina augmeniją, tačiau jo abejotinam išmaningumi negalėjo pavesti tokio primygtinio reikalo, nuo kurio priklauso visas jo ir jojo padermės būvis. Tad, į savaiminguosius elgesius įdėdama būtinumo, gamta ir *formos* atžvilgiu įtraukė į savo sritį šį dalyką, kurs į ją įeina *turinio* atžvilgiu. Taip radosi prigimtinis instinktas, kurs yra ne kas kita, kaip prigimtinis būtinumas, jausmo tarpininkaujamas.

Prigimtinis instinktas jausmingumą varžo dviguba — skausmo ir mogio — jėga; skausmo ten, kur jis reikalauja patenkinamas, o mogio ten, kur esti tenkinamas.

Kadangi iš prigimtinio būtinumo nieko negalima išsiderėti, tai ir žmogus, kad ir būdamas laisvas, turi jausti tai, ką gamta liepia jausti; destis, ar jam užeina skausmas ar smagumas, jis turi lygia dalia neišvengiamai bjaurėtis ar geisti. Čia jis visiškai lygus gyvuliui; juk ir stipriausios dvasios stojikas alkį junta taip pat kraupiai ir juo bjaurisi taip pat gyvai, kaip ir kirmėlaitė po jo kojomis.

Bet nuo čia žmogus ir gyvulys ima didžiai skirtis. Gyvulyje geidulį bei bodėjimąsi veiksmas lydi tiek pat būtinai, kiek kad jusmą lydi įgeidis, o įspūdį — jusmas. Turime tolydinę grandinę, kur kiekviena grandis būtinai įkibusi į kitą. Žmoguje yra viena instancija daugiau, būtent — *valia,* kuri, kaip antjuslinė galia, nei gamtos dėsniui nei protui nėra pajungta tiek, kad negalėtų visai laisvai rinktis — vienur ar kitur pasukti. Gyvulys *turi* stengtis ištrūkti nuo skausmo; žmogus gi gali ryžtis su juo nesiskirti.

Žmogaus valia yra kilni sąvoka net neatsižvelgiant į moralinį jąja naudojimąsi. Jau *vien tik* valia iškelia žmogų iš gyvuliškumo; o *moralinė* valia išaukština jį iki Dievybės. Bet prieš imdamas artintis į ją, jau jis turi būti atsirišęs nuo anojo. Todėl, sutraukius prigimtinio būti-

numo saitus savyje, net nereikšminguose dalykuose vykdant *tiktai* valią, į moralinę laisvę žingsnis lieka nemažas.

Gamtos dėsniai galioja iki kol prasideda valia; aniesiems pasiliovus, ima veikti proto dėsniai. Valia čionai yra tarp dviejų instancijų; visiškai nuo jos pačios pareina tai, iš katrur jai pasirinkti dėsnius. Tačiau ne su abiem instancijomis ji vienaip santykiauja. Kaip gamtos jėga, ji nei nuo vienos nei nuo antros nepriklauso; žodžiu sakant, jai *nereikia* paklusti nei vienai nei antrai. Bet ji nėra laisva kaip moralinė jėga; vadinasi, proto dėsnių ji *privalo* klausyti. *Rište* jos *nesuriša* niekas, bet *susieta* ji yra su proto dėsniu. Taigi, savo laisve ji tikrai naudojasi, kad ir protui prieštaraujamai veikdama; bet ji ja *nevertai* naudojasi, nes, nepaisydama savo *laisvės,* pasilieka tik *gamtos ribose* ir į potroškio darbą neįdeda nieko nauja; juk *geidulingai norėti* yra apibrėžčiau geisti.

Gamtos dėsningumas, einąs iš potroškio, su proto dėsningumu, einančiu iš principų, gali tada susikirsti, kai potroškis, sau patenkinti, reikalauja veiksmo, prieštaraujančio doros normai. Šiuo atveju nepamainoma yra valios priedermė gamtos reikalavimą pajungti proto nusprendimui; nes gamtos dėsniai tesaisto lygstamai (reliatyviai), gi proto dėsniai — nelygstamai (absoliučiai) ir būtinai.

Bet gamta pabrėžtinai reikalauja savo teisių. O nedarydama nieko savavališkai, ji neatsiima nė vieno savo reikalavimo, kol jis nepatenkintas. Kadangi griežtai būtina yra joje visa — nuo pirmutinės ją išjudinančios priežasties iki valios, ties kuria paliauja galioję josios dėsniai — tai *atgal* trauktis ji negali, o turi veržtis *prieš* valią, nuo kurios priklauso jos reikalavimo patenkinimas. Berods, kartais atrodo, tarytum ji [gamta], nebeatsiklaususi valios, savo reikalą betenkindama, nueina trumpesniu keliu. Ten, kur žmogus polinkio ne tik *nevaržytų,* bet dar jam pavestų *iniciatyvą,* bebūtų jis tik gyvulys. Bet labai abejotina, ar taip galėtų bent kada įvykti; o jei ir galėtų, tai kažin, ar ši akloji jo polinkio galia nebus jojo valios nusikaltimas.

Vadinasi, geidulys trokšta būti patenkinamas; gi valia esti spiriama jį tenkinti. Bet ji savo lėmimo pradus turi gauti iš proto. Tiktai jam leidus arba paliepus, valia tegali ryžtis. Jei ji, prieš sutikdama tenkinti polinkio reikalą, tikrai atsiklausia proto, tai ji elgiasi dorai; gi tiesiai ryždamasi — elgiasi jusliškai.

Tad kiek tik juslinė prigimtis pareikalauja ir valią aklu jautulio smurtu užklumpa, tiek šiai dera paliepti jai nurimti, iki prabils protas. Ar šis nuspręs juslingumo *naudai* ar *nenaudai,* tuojau ji to negali žinoti. Bet kaip tik todėl be išimties kiekvieną kartą, jautuliui atsira-

dus, valia turi taip elgtis ir juslinei prigimčiai uždrausti *savarankiškai* veikti. Vien tik tuo, kad sulaužo smurtą geismo, beskubančio pasitenkinti ir benorinčio aplenkti valios instanciją, žmogus tėra savarankiškas ir teįrodo esąs moralinė esybė, kuri ne tik geidžia arba bodisi, bet kuri visuomet savo bodėjimąsi bei geidulį *pajungia* valiai.

Bet jau vien atsiklausiant proto apribojama gamta, kuri savo pačios srityje yra kompetentinga teisėja ir nenori, kad kokia kita, pašalinė instancija, kištųsi į jos nusprendimus. Vadinasi, anas valios aktas, kurs geidulio reikalą ištempia į dorovės teismą, iš tikrųjų *eina prieš prigimtį,* nes jis kas būtina, paverčia tuo, kas atsitiktina, ir proto dėsniams leidžia nulemti dalyką, kurį tik gamtos dėsniai tegali apspręsti ir jau yra apsprendę. Nes tiek grynasis protas, duodamas savo moralinius dėsnius, neatsižvelgia į tai, kaip juslinė prigimtis priims jo nusprendimus, tiek ir gamta, tą pat darydama, nesirūpina, kaip galėtų įtikti grynajam protui. Vienur galioja vienoks, antrur antroks būtinumas, kurs nė būtinumu nebūtų, jei protui, ar juslinei prigimčiai būtų leista savavališkai ką antrajame pakeisti. Todėl ir narsiausioji dvasia, vis tiek, kiek ji prieš juslingumą besispirtų, negali paties jausmo, paties geidulio užgniaužti, bet tik šalinti jų įtaką savo valios nusprendimams. Polinkį *nuginkluoti* žmogus gali moralinėmis priemonėmis, bet jį *numaldyti* — vien natūralinėmis. Berods, savarankiška savo jėga jis gali sukliudyti, kad gamtos dėsniai nevirstų jo valiai privalomi, bet pačių tų dėsnių jis nieku būdu nepakeis.

Tad jautuliuose, „kur gamta (polinkis) *pirma* ima veikti ir stengiasi valią arba visiškai *aplenkti,* arba ją *varu* į savo pusę patraukti, charakterio dorumas kitaip negali pasireikšti, kaip tik *priešindamasis,* o polinkiui neleisti aprėžti valios laisvės gali tik jį patį aprėždamas". Vadinasi, jautulys su proto dėsniu sutarti gali vien prieštaraudamas gamtos reikalavimams. O kadangi gamta nuo savo reikalavimų neatsisako dėl moralinių pradų, atseit, ir veikia visuomet vienodai, kad ir kažin kaip valia su ja besielgtų — tai polinkis ir priedermė, protas ir juslingumas čia niekaip negali sutikti; tuo būdu žmogus čionai negali veikti visa darniąja, bet vien tiktai protingąja savo prigimtimi. Taigi jis šiais atvejais nesielgia nė *morališkai gražiai,* nes veiksmas yra gražus tik polinkiui dalyvaujant, o šis čia greičiau prieštarauja. Bet jo elgesys yra *morališkai didis,* nes didu yra visa tai — ir šita viena, — kas liudija apie aukštesniosios galios pirmavimą juslinei.

Tad *graži* siela jautulyje turi virsti *kilnia;* tai tikrasis bandytuvas, padedąs ją skirti nuo *geros širdies,* arba *pobūdžio* (temperamento) dorybės. Jei žmogaus polinkis eis tik dėl to išvien su teisingumu, kad

šis laimingu būdu sutiks su polinkiu, tai įgimtasis instinktas jautulyje labai smurtingai ims veikti valią; o kur prireiks aukos, ten ją duos moralumas, bet ne juslingumas. Tačiau, jei pats protas — kaip esti gražiame charakteryje — polinkį *sujungia* su *priederme* ir juslingumui *tiktai leidžia* vadovauti, tai jis tučtuojau jam tatai vėl uždraudžia, lig tik potroškis ima piktnaudžiauti savo galia. Taip pobūdžio dorybė jautulyje nusmunka iki grynojo gamtos padaro; gi gražioji siela tuo virsta herojiška ir patampa tyrąja mąstančia esybe.

Kas potroškį įveikia dvasios jėga, tas yra *dvasioje laisvas; orumas* gi šią laisvę išreiškia juslinėj išvaizdoj.

Griežtai imant, moralinė jėga žmoguje negali nė kuo įsikūnyti, nes negalima juslinės lyties suteikti tam, kas antjusliška. Bet tarpiškai, per juslinius ženklus, ji pasidaro prieinama protui, ką tikrai parodo žmogaus pavidalo orumas.

Sukilusį įgimtąjį potraukį, lygiai kaip ir morališkai sujudusią širdį, lydi kūno judesiai, kurie iš dalies skubinasi aplenkti valią, iš dalies gi yra simpatetiški ir nuo jos visai nepareina. Nes, kadangi nei žmogaus jausmas, nei geismas, nei bodėjimasis nepriklauso nuo valios, tai jis negali rikiuoti nė tiesiog su tuo surištųjų judesių. Tačiau polinkis nesustoja ties grynu geiduliu; skubiai ir staigiai jis stengiasi savo tikslą įvykdyti, ir — jei savarankiška dvasia energingai nepasipriešins — *iš anksto pasiglemš* net tuos veiksmus, apie kuriuos tiktai valia tegali spręsti. Nes savisaugos instinktas be paliovos siekia pasijungti valią. Jis ir žmogų nori taip pat neribotai valdyti, kaip ir gyvulį.

Tad kiekviename savisaugos instinkto įžiebtame žmogaus jautulyje yra dviejų rūšių ir dvejopos kilmės judesių: visų pirma, tokių, kurie eina stačiai iš jausmo ir todėl jie — nesavaimingi judesiai; paskum, tokių, kurie iš esmės privalytų ir galėtų būti savaimingi, kuriuos tačiau aklas įgimtasis instinktas laimi nuo laisvės. Pirmieji apreiškia patį jautulį ir dėl to būtinai yra su juo surišti; antrieji labiau siejasi su jautulio priežastimi ir jo objektu, tad jie ir yra nebūtini ir kintami; jie nelaikytini patikimais jo ženklais. Bet kadangi abeji — lig tik siekinys yra nulemtas — įgimtajam instinktui yra lygiai būtini, tai abejiems ir skirta jautulio išraišką paversti pilnutine bei suderinta visybe.

Jeigi valia yra tiek savarankiška, kad gali už akių bebėgantį įgimtąjį instinktą suvaržyti ir prieš jo audringąją galią savo teisę pareikšti, tai kad ir išliks visos tos apraiškos, kurias savo paties srityje sužadino sujudęs anas instinktas, tačiau stigs tų visų apraiškų, kurias jis savavališkai norėjo užgriebti iš svetimos *jurisdikcijos.* Vadinasi, jautulio

apraiškos nebesutampa. Bet kaip tik tasai jųjų prieštaravimas išreiškia moralinę jėgą.

Sakysime, pastebėjome žmoguje skaudžiausias susijaudinimo žymes, priklausančias anai nesavaimingųjų judesių grupei. Bet išpampus gysloms, raumenims mėšlungiškai išsitempus, balsui paspringus, krūtinei išsikėlus, žemutinei kūno daliai įsitraukus, jojo savaimingieji judesiai esti švelnūs, veido bruožai laisvi, o akyse ir kaktoje — džiugu[30]. Jei žmogus tebūtų tik juslinė būtybė, tai visi jo bruožai, trykšdami iš vieno bendro šaltinio, sutaptų; šiuo gi atveju, be skirtumo visi tereikštų skausmą. Bet kadangi rimties bruožai yra sumišę su skausmo bruožais, ir kadangi ta pati priežastis negali duoti priešingų padarinių, tai šis prieštaravimas įrodo įtaką jėgos, nepriklausančios nuo kentėjimo ir nuveikiančios įspūdžius, kuriems pasiduoda juslinė prigimtis. Taip tai *ramumas kentėjime* — kuriuo ir pasireiškia orumas — kad ir tik tarpiškai, per išprotį (Vernunftschluss), iškelia mąstantįjį principą žmoguje ir išreiškia jojo moralinę laisvę.

Tačiau ne tik kančioje siauresniąja prasme, tai yra ne tik skausmingame susigraudinime, bet aplamai visur, kur tik atsiranda stiprus geismas, dvasia turi įrodyti savo laisvę, taigi oriai reikštis. Malonus susijaudinimas nemažiau reikalauja orumo už kankinantį, juslinei prigimčiai abejur stengiantis ponauti; valia ją turi pažaboti. Orumas apsprendžia ne jautulio *turinį*, bet jo lytį; todėl gali atsitikti, kad dažnai net turinio atžvilgiu girtini jautuliai, jei žmogus jiems aklai pasiduoda dėl orumo stokos, patampa niekšingi ir žemi. O neretai nelemti susijaudinimai stačiai iki kilnumo pakyla, jei tik savo lytimi parodo, jog dvasia valdo žmogaus jausmus.

Reikšdama orumą, dvasia su kūnu elgias kaip *valdovė*, nes ji čia turi išlaikyti savo savarankiškumą prieš valdingąjį polinkį, kurs be jos žinios nori veikti ir tyko ištrūkti iš po jos jungo. Gi reikšdama grakštumą, ji valdo *apkančiai* (tolerantingai), nes čionai *ji* pati juslinę prigimtį stumia veikti ir neranda pasipriešinimo, kurį reiktų nugalėti. Bet tik klusnumas tenusipelno atidos; o griežtumą gali pateisinti tiktai *spyrimasis*.

Vadinasi, grakštumas glūdi *savaimingųjų judesių laisvėje,* gi orumas — *nesavaimingųjų judesių valdyme*. Grakštumas prigimčiai, vykdančiai dvasios įsakymus, leidžia rodytis laisva; gi orumas dvasiai prigimtį pajungia ten, kur pastaroji nori valdyti. Kur tik polinkis *pirmas pasišauja* veikti ir išdrįsta įsikišti į valios darbą, ten šiai nedera nė kiek *nusileisti,* bet, atkakliausiai priešinantis, įrodyti, jog ji yra

nepriklausoma (autonomiška). Gi kur valia *pradeda* veikti, o juslinė prigimtis *paseka* ja, tenai ji turi parodyti ne griežtumą, bet apkantą. Trumpai tariant, toks yra abiejų žmogaus prigimčių dėsnis; taip jis reiškiasi jusliniame pasaulyje.

Todėl orumas labiau reikalaujamas ir rodomas kentėjime (πάθος), o grakštumas — elgesyje (ἦθος); nes tik kentėjime tepasireiškia sielos laisvė ir tik elgimosi būde — kūno laisvė.

Kadangi orumas išreiškia nepriklausomos dvasios pasipriešinimą, kurį ji nukreipia prieš įgimtąjį instinktą, — vadinasi, šis laikytinas gaivalu, kuriam reikia priešintis, — tai ten, kur tokio nuveiktino gaivalo nėra, jis [orumas] atrodo juokingas; o kur nieko *nebeprivalu* nugalėti — būtų jis niekintinas. Juokiamasi iš komedijanto (vistiek, kokio luomo ir laipsnio jis bebūtų), kurs, net paprasta ką darydamas, stengiasi oriai atrodyti. Niekinama esti smulki siela, kuri už atliktą paprastą priedermę — dažnai tik už susilaikymą nuo niekšybės — laukia apmokama orumu.

Aplamai, iš dorybės reikalaujama ne orumo, o grakštumo. Orumas dorybėje randamas savaime; nes ji tik reiškia, kad žmogus valdo savo polinkius. Moralines priedermes vykdant, juslingumas bus kur kas veikiau varu prispaustas bei nuslopintas — užvis ten, kur jam skaudu ko nors išsižadėti. Tačiau, kadangi tobulas žmoniškumo idealas reikalauja ne kad moralumas su juslingumu kivirčytųsi, bet kad suderintų, tai tas idealas ne ką tesutinka su orumu, kurs, išreikšdamas nesutarimą tarp vieno ir antro, parodo arba ypatingąjį subjekto, arba visuotinį žmonijos ribotumą.

Jei tatai reiškia subjekto ribotumą ir jojo nesugebėjimą veikiant polinkį bei priedermę suderinti, tai šis veiksmas visados nustos tiek dorinės vertės, kiek jį vykdant prireiks kovos, žodžiu — kiek prireiks parodyti orumo. Nes mūsų moralinis spręsmas kiekvieną individą seiki padermės saiku; o žmogui atleidžiama vien tai, kas priklauso nuo žmogiškumo ribų.

Bet jei tai reiškia visuotinį žmogaus prigimties ribotumą, ir jei priedermės akto nepavyksta suderinti su gamtos reikalavimais, nepanaikinant žmogaus prigimties esmės, tai neišvengiama, kad polinkis priešintųs; tik išvydę kovą tegalime spręsti apie pergalės galimumą. Vadinasi, mes čia tik laukiame, kad pasireikštų nesantarvė juslinėje išvaizdoje, ir mūsų niekas neprivers tikėti dorybe ten, kur nematyti žmoniškumo. Tad kur moralinė pridermė liepia taip veikti, kad juslinis pradas būtinai nukentėtų, tenai matysime rimtumą, ne žaismą; čia lengvumas veikiant mus greičiau pykdytų, negu magintų. Tuo

būdu čionai išraiška bus ne grakštumas, bet orumas. Apskritai, čia galioja dėsnis, kad visa, ką žmogus savo žmoniškumo ribose gali įvykdyti, turi daryti grakščiai; o visa atlikti oriai, ką darydamas jis turi išeiti už savo žmoniškumo.

Kaip iš dorybės reikalaujame grakštumo, taip iš polinkio — orumo. Grakštumas atitinka polinkio prigimtį tiek pat, kiek dorybės prigimtį — orumas, nes grakštumas savo esme yra jusliškas, palankus prigimties laisvumui ir priešingas bet kokiam įtempimui. Šiek tiek grakštumo rasi net nekultyvuotame žmoguje, pagautame meilės ar kito panašaus jautulio; o kas gali būti grakštesnis už vaikus, kurie klauso juslingumo? Kur kas pavojingiau, kad polinkis galų gale neleistų užviršyti pasyvumui, nuo ko užsloptų dvasios savaimingumas ir prasidėtų viso žmogaus suglebimas. Kadangi taurus žmogus polinkiui gali pritarti vien tuo atveju, jei pastarojo kilmė yra *morali,* tai jis visados jungsis su orumu. Todėl mylintysis ir reikalauja, kad jo aistros objektas būtų orus. Tiktai orumas jam telaiduoja, jog ne *reikalas* jį *prie objekto pririšo,* bet kad *laisvė* jį *išsirinko;* kad jo *ne kaip daikto buvo geidžiama,* bet kad jisai *kaip asmuo yra branginamas.*

Grakštumo reikalaujama iš to, kurs teikia malonės, gi orumo iš to, kurs jos gauna. Pirmasis [teikėjas], norėdamas atsisakyti nuo kitą užgaunančios pranašybės, privalo savo nesuiteresuotam elgesiui suteikti *malonaus veiksmo lytį,* leisdamas čia polinkiui dalyvauti ir padaryti taip, kad tarytum iš to jisai laimi. Antrasis [malonės gavėjas], nenorėdamas prisiimtąja priklausomybe savo asmenyje pažeminti žmonijos (kurios privilegija yra laisvė), privalo vien *atsitiktinį* polinkio *pasireiškimą* pakelti į savo valios aktą ir, gaudamas malonę, ją suteikti.

Klaidą reikia grakščiai pabarti ir oriai ją prisipažinti. Priešingai apgręžus [oriai pabarant ir grakščiai prisipažįstant], atrodytų, tarytum viena pusė per stipriai junta savo pranašybę, o antroji per silpnai — savo nevertumą.

Norėdamas, kad jį kas mylėtų, tegu stiprusis savo pranašumą grakščiai sušvelnina. Norėdamas, kad jį kas gerbtų, tegu silpnasis savo negalią orumu gelbsti.

Kadangi grakštumas su orumu turi katras savo skirtingą reiškimosi sritį, tai juodu nešalina vienas antro — nei tame pačiame asmenyje, nei toje pačioje jo būsenoje. Veikiau yra taip, kad orumas per grakštumą tampa įtikimas, o grakštumas per orumą įgyja vertės.

Rodos, kad jau vienas orumas, kur tik jį berastume, įrodo, jog geiduliai bei polinkiai yra šiek tiek suvaržyti. Bet ar tai, ką mes susivaldymu laikome, neina greičiau iš jausenos bukumo (kietumo), ir ar tai, kas pažabojęs laiko prigimtį, tikrai yra moralinė saviveikla, o ne kokio kito jautulio persvara, žodžiu sakant, koks nors tyčiomis įsitempimas, — tatai tegali neabejotinai parodyti tik su tuo surištas grakštumas. Tad šis liudija apie sielos rimtį, darną ir širdies jautrumą.

Taip pat ir vienas grakštumas teįrodo, jog žmogus jautrus ir jo jausmai darnūs. Bet kad ne iš dvasios silpnumo eina juslinei prigimčiai tokia laisvė ir kiekvienam įspūdžiui atsiveria širdis, ir kad moralinis pradas šitaip suderino jausmus (bei jusmus), — tai vėl mums tegali laiduoti vien su tuo susijęs orumas. Taigi tik orumu tesilegalizuoja subjektas kaip savarankiška jėga; o jei valia nesavaimingųjų judesių *nevaržomumą pažaboja,* tai ji įgalina suprasti, jog savaimingųjų judesių laisvei tik *leidžiama reikštis.*

Dar archiktektoninio gražumo sustiprintam, grakštumui viename asmenyje *susijungus* su jėgos remiamu orumu, turėtume atbaigtą žmoniškumo išraišką; pagrįsta ji būtų dvasių pasaulyje ir išteisinta juntamajame pasaulyje. Abiejų dėsnių šaltiniai čia taip arti susieina, jog jųjų ribos susilieja. Švelniai nušvitusių lūpų šypsenoj, maloniai gaiviame žvilgsnyje, linksmoje kaktoje užteka *proto laisvė;* tauriame veido didingume, kilniai atsisveikindamas, nusileidžia *gamtos būtinumas.* Pagal šį žmogaus gražumo idealą vaizdavo senieji; tatai parodo dieviškas Niobės paveikslas, Belvederio Apollonas, sparnuotasis Borghesų Genijus ir Mūza Barberinių rūmuose.

Kur gracija ir orumas susijungę, ten pakaitomis esame pritraukiami bei atstumiami; traukiama dvasia, stumiama — juslinė prigimtis.

Orumas mums primena pavyzdį, kaip moralinis pradas pasijungia juslinį; juo sekti mums liepia proto dėsnis, kurs tačiau prašoksta mūsų fizines išgales. Nesantarvė tarp prigimties reikalo ir to dėsnio reikalavimo — mes juk pripažįstame, kad jis mums galioja — sužadina ir įtempia juslingumą bei prikelia jausmą, vadinamą *pagarba,* kurs nėra atskiriamas nuo orumo.

Gi grakštume, kaip ir gražume aplamai, protas randa, kad jo reikalavimas yra juslinėj srity įvykdytas; netikėtai vieną iš savo idėjų jis pamato įkūnytą juslinėje lytyje. Šis nelauktas atsitiktinio gamtos reiškinio ir būtinojo proto reikalavimo sutapimas sužadina džiugaus pritarimo jausmą *(pasimėgimą),* kurs juslę atlaisvina, o dvasią atgaivina ir užima. Tuomet juslinis objektas pasidaro patraukus. Šį

patraukumą mes vadiname įtaikumu — *meile;* tai jausmas, neatskiriamas nuo grakštumo ir grožio.

Magoje (ne žavume, bet gašlioje magoje — akstine) juslei suteikiama juntamoji medžiaga, kuri žada atpalaiduoti nuo reikalo, t. y. siūlo smagumą. Tad juslinei prigimčiai stengiantis pasiekti juslinį objektą, gimsta *geidulys;* šis jausmas įtempia juslę, bet suglebina dvasią.

Kai dėl pagarbos, tai jinai *nusilenkia* savo objektui; kai dėl meilės, tai ji *linksta* į savąjį, kai dėl *geidulio,* tai jis *meste metasi* į savo objektą. Pagarbos objektas yra protas, o subjektas — juslinė prigimtis. Meilės objektas yra juslinis, o subjektas — moralinė prigimtis. Geidulio ir objektas ir subjektas yra jusliniai.

Taigi tik meilė tėra laisvas jausmas, nes jos šaltinis teka iš pačios laisvės, iš dieviškosios mūsų prigimties. Čia ne tai, kas menka ir žema, lyginasi su tuo, kas didu ir aukšta; nesilygina juslė, kuri į proto dėsnį svaigulingai žvelgia aukštyn. Tik tai, kas *nelygstamai didu,* tenusivokia, kad yra grakštumo bei gražumo apraiškose pamėgdžiojama, o dorovinėse — patenkinama. Tai pats įstatymleidys — Dievas mumyse, savo paties paveikslu žaidžiąs jusliniame pasaulyje. Todėl jausla išsiskleidė meilėj, o įtempta ji buvo pagarboj. Čia juk nėra, kas ją aprėžia, nes to, kas nelygstamai didu, nepranokia niekas; o juslinis pradas, kurs tik vienas tegalėtų tai aprėžti, grakštumo bei gražumo apraiškose sutampa su dvasios idėjomis. Meilė yra nusileidimas, o pagarba — užkopimas. Todėl blogasis nieko negali mylėti, nors ir daug ką yra priverstas gerbti; todėl gerasis nedaug ką gali gerbti, ko jis vienkart nemyli. Grynoji dvasia gali tik mylėti, ne gerbti; gi juslinė prigimtis gali tiktai gerbti, bet ne mylėti.

Kai juntąs savo kaltę žmogus amžinai bijosi, ar jusliniame pasaulyje nesusitiks jo viduje gyvenančio įstatymleidžio, ir savo priešu laiko visa, kas didu, gražu ir šaunu, tai gražiai sielai nėra saldesnės laimės, kaip matyti už savęs atvaizduota, arba įkūnyta tai, kas joje šventa, ir jusliniame pasaulyje apglėbti savo nemirštamą draugą. Meilė yra vienkart tai, kas didžiadvasiškiausia, ir tai, kas savanaudiškiausia gamtoje; pirma dėl to, kad ji iš savo objekto negauna nieko, o atiduoda jam visa, nes grynoji dvasia gali tiktai duoti, bet ne imti; antra dėl to, kad tai, ko savo objekte ieško ir ką brangina, visuomet yra tiktai ji pati.

Bet kaip tik dėl to, kad mylintysis iš mylimojo gauna tik ką pats jam yra davęs, tai dažnai šitaip įvyksta, kad pirmasis jam duoda, ko

iš jo nėra gavęs. Išorinė juslė tariasi matanti, ką vien vidujinė regi; karštas troškimas virsta tikėjimu, ir mylinčiojo perteklius pridengia mylimojo neturtą. Todėl meilė ir tiek daug prigaudinėjama, kas pagarbai bei geiduliui retai tepasitaiko. Kol vidujinė juslė svaigina išorinę, tol trunka ir palaimintieji burtai platoniškosios meilės, kuriai ligi nemirtingųjų džiaugsmo bereikia tik trūkmės. Bet lig tik vidujinė juslė nebepakiša išorinei *savųjų* vaizdų, — ši beregint išeina į priekį ir reikalauja, kas jai pridera — *medžiagos*. Dangiškosios Veneros užžiebtąja ugnimi ima naudotis žemiškoji, o įgimtasis potraukis už ilgą jojo nepaisymą neretai atsikeršija juo neribotesniu viešpatavimu. Kadangi juslinis pradas niekuomet nesti apgaunamas, tai jis akiplėšiškai sunaudoja savo pranašybę prieš savo tauresnįjį varžovą ir įsidrąsinęs teigia, kad jis ištesėjęs tai, ko nedavė įkvėptas užsidegimas.

Orumas meilei neleidžia geiduliu pavirsti. Grakštumas apsaugoja, kad pagarba netaptų baime.

Tikrasis gražumas bei grakštumas niekados neturi kurstyti geidulio. Kur šis įsikiša, ten arba objektas negana orus, arba stebėtojo jausena nepakankamai dora.

Tikroji didybė niekuomet neprivalo bauginti. Kur yra baimės, ten gali būti tikras, kad arba objektas nepakankamai skoningas bei gracingas, arba stebėtojo sąžinė negryna.

Berods, maga, grakštumas bei gracija paprastai minimi ta pačia prasme; tačiau šie žodžiai nėra, arba bent neturėtų būti vienareikšmiai, nes jais žymimąją sąvoką galima įvairiopai apibrėžti; tam praverčia ir skirtingi žodžiai.

Yra *gaivinančioji* ir *raminančioji* gracija. Pirmoji susiliečia su jusline maga; o šia pasimėgimas, orumo nemalšinamas, gali veikiai geiduliu virsti. Šią graciją vadinsime *maga*. Pervargęs žmogus nebegali išsijudinti savo vidujinėmis jėgomis; stengiantis atgauti savo paprastąjį vikrumą, tenka medžiagos priimti iš šalies ir pamažu miklinti vaizduotę, skubiai pereidinėjant iš jausmo į veiksmą. To šis žmogus gauna bendraudamas su *magiu* asmenim, kurs nugludusią jo vaizduotės jūrą savo šneka bei žvilgsniu sujudina.

Raminančioji gracija yra artimesnė orumui, nes ji reiškiasi malšindama neramius judesius. Į ją kreipiasi įtemptas žmogus; įsidūkusi sielos audra nuščiūva prie jos rimtimi kvėpuojančios krūtinės. Ją vadinsime *grakštumu*. Su maga lengvai rišasi kvatojimas ir juokas ir geliančios patyčios, gi su grakštumu — gailestingumas ir meilė. Išnervintas Solimanas galų gale kamuojasi Rokselanos pinklėse, kai

siautėjanti Othello dvasia užsiliūliuoja prie švelnios Desdemonos krūtinės.

Bet ir orumą galima įvairiaip sulaipsniuoti. Ten, kur jis artimas grakštumui ir gražumui, bus *taura,* o kur liečiasi su baisumu — *didybė.*

Kilniausiasis grakštumas yra *žavingumas;* kilniausiasis orumas — *majestotingumas.* Žavingume mes tarytum netenkame savęs ir išsilydome objekte. Aukščiausias laisve gėrėjimasis susieina su visišku jos netekimu; o dvasios girtumas — su juslinio smagumo svaiguliu. Gi majestotingumas mums iškelia dėsnį, verčiantį mus į save pačius įžvelgti. Mes nudelbiame akis žemyn prieš Dievo esamumą, pamirštame visa aplinkui ir nebejaučiame nieko kito, be sunkiosios savo pačių būvio naštos.

Majestotinga yra tik tai, kas šventa. Jei tam mums gali žmogus atstovauti, tai jis — majestotingas; jei gi mūsų keliai nepaklunsa, tai bent dvasia sukniubs prieš jį. Bet lig tik jos pagarbintame objekte atsiras kad ir mažiausia *žmogiškos kaltės* dėmelė — tuojau ji vėl atsikels; nes niekas, kas tik *sulyginamai* tėra didis, nestengia perblokšti mūsų drąsos.

Viena galybė, kokia ji bebūtų baisi ir beribė, dar neteikia majestotingumo. Galybė imponuoja tik juslinei būtybei; majestotingumas turi atimti dvasiai laisvę. Žmogaus, galinčio man mirties sprendimą surašyti, dėlto dar nelaikiau majestotingu — jei bent pats esu, kas turiu būti. Jojo pirmenybė prieš mane dingsta, vos tik aš to panoriu. Tačiau, kas man savo asmeny įkūnija grynąją valią — tam, jei būtų galima, aš lenkčiaus ir būsimuos pasauliuos.

Grakštumas ir orumas yra perdaug vertingi, kad tuštybė bei paikumas nesusigundytų juos mėgdžioti. Bet tam yra tik vienas kelias, būtent, mėgdžioti jauseną, kurią anie išreiškia. Visa kita yra *beždžionavimas,* o tai iš perdėjimo matyti.

Kaip kad iš apsimesto kilnumo gimsta pompastas, o iš apsimestos tauros *įmantrumas,* taip iš dirbtinio grakštumo — *čiaupymasis,* o iš dirbtinio orumo — pastiręs *puošnumas* bei *pasipūtimas.*

Tikrasis grakštumas *vien nusileidžia* ir pasitinka; gi suktasis — ištirpsta. Tikrasis grakštumas tik *tausoja* savaimingojo judesio priemones ir be reikalo nenori per daug varžyti gamtos laisvės; suktasis nemoka valios įrankiais tinkamai naudotis; o bijodamas sustingti bei nerangus tapti, verčiau šiek tiek *išsižada* judesio tikslo, arba jį stengiasi aplinkkeliais pasiekti. Kai *negrabus* šokėjas, menuetą šokdamas, plūšia, tarytum malūno ratą sukdamas, o rankomis ir kojomis raižo tokius

aštrius kampus, lyg čia reikėtų geometrinio tikslumo, tai *kreivalius* šokėjas žingsniuos taip atsargiai, tarsi baimydamasis aslą paliesti, o rankomis ir kojomis mostiguos vingrias linijas, kad ir negalėdamas atitrūkti nuo vietos. Antroji giminė, kuri ypačiai pasižymi tikruoju grakštumu, dažnai ir suktojo nevengia; tačiau pastarasis niekur skonio neužgauna tiek, kiek ten, kur jis geidulio meškere patampa. Tikrai gracinga šypsena virsta kraupia mina; toks žavingai gražus akių žaismas, žybsint iš jo tikram jausmui, tampa kažin kaip iškreiptas; tarpiai kyląs ir nusileidžiąs balsas, toks paveikus nemelagingojoj burnoj, pasidaro tyčia drebinamas skambesys, o visa moters magos muzika — apgaulinga tualetine įmantrybe.

Jei teatruose bei šokių salėse yra progos stebėti suktąjį grakštumą, tai dažnai ministrų kabinetuose bei mokslininkų studijų kambariuose (ypačiai aukštosiose mokyklose) paranku tirti suktąjį orumą. Jei tikrasis orumas tenkinasi neleisdamas jautuliui įsivyrauti, o įgimtąjį potraukį aprėžia tik ten, kur jis ketina viešpatauti nesavaimingiesiems judesiams, tai suktasis orumas geležiniu skeptru valdo ir savaimingųosius judesius, nuslopindamas moralinius, kurie tiesiajam orumui yra šventenybė, ir lygiai kaip ir jusliniuose veido bruožuose išgeso visą miminį sielos žaismą. Jis yra ne tik besipriešinančiai prigimčiai griežtas, bet kietas ir klusniajai. Savo juokingosios didybės siekia pasijungdamas prigimtį, o kur to negali — nuslėpdamas ją. Tarsi siekte būtų prisiekęs neapkęsti viso, kas tik prigimtimi vadinasi. Susisupa ilgais raukšlingais apdangalais, paslepiančiais visą žmogaus nuaugimą. Suvaržo sąnarių judesius, naudodamasis įkyriu, benaudžiu kosmetikos aparatu. Nusikerpama net plaukai — norint gamtos dovaną pakeisti dirbtiniu krapaliojimu. Tiesusis orumas, kurs ne pačios prigimties, bet tik rupiosios gėdinasi, lieka laisvas ir atviras net ten, kur yra per rezervuotas (susilaikąs); jo akyse žėri jausmas, o džiugi, tyli dvasia rimsta raiškingoj kaktoj — priešingai *dirbtiniam išpūstumui,* kurs ją suraukšlėja. Šis yra užsidaręs ir mįslingas, ir it komedijantas rūpestingai saugo savo bruožus. Visi tokio žmogaus veido raumenys įsitempę, bet koks išraiškos tiesumas bei natūralumas — dingę; visas šis žmogus — tarsi užlipdytas laiškas. Tačiau suktasis orumas ne visuomet neteisus, aštriai sudrausmindamas savo mimikos žaismą — nes šis galėtų daugiau apsakyti, negu norėtum, kad kas žinotų; tai atsargumas, kurs, beje, nereikalingas tikrajam orumui. Pastarasis tik prigimtį užvaldo, nenuslėpdamas jos; gi suktajame prigimtis dar juo galingiau valdo *viduje,* būdama iš *paviršiaus* spaudžiama.

L A O K O O N A S

arba

APIE TAPYBOS IR POEZIJOS RIBAS

G. E. LESSINGAS

Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.

„[Jiedvi] skiriasi medžiaga ir pamėgdžiojimo būdais."

Plutarchas (veikale: „Karais garsesni atėniečiai, ar išmintim)".

PRATARMĖ

Švelniai mokėta jausti to žmogaus, kurs pirmas lygino tapybą su poezija, kurį abu tuodu menu vienodai veikė. Jis juto, kad abu priartina mums čia pat nesamus daiktus, iliuziją versdami tikrove; abu prigaudinėja, ir abiejų prigaudinėjimas mums patinka.

Kitas stengėsi įsiskverbti to pasimėgimo vidun ir rado, kad abiem atvejais jisai trykšta iš to paties šaltinio. Grožis, kurio sąvoką mes visų pirma atsiejame (abstrahuojame) nuo kūninių daiktų, turi bendras taisykles, pritaikomas didesniam dalykų skaičiui: veiksmams, mintims, lygiai kaip ir lytims.

Trečias, bemąstydamas apie tų bendrųjų taisyklių vertę ir suskirstymą, pastebėjo, kad vienos labiau valdo tapybą, kitos labiau poeziją; taigi, kad pastaruoju atveju poezija gali tapybai padėti paaiškinimais bei pavyzdžiais, pirmuoju gi — tapyba poezijai.

Pirmasis buvo mėgėjas, antrasis filosofas, tretysis — meno kritikas.

Anuodu abu negalėjo lengvai suklysti nei savo jausme, nei išvadose. Gi daugumas meno kritiko pastabų remiasi teisingu pritaikymu atskiram atvejui; ir nuostabu būtų, jei tasai pritaikymas visuomet būtų buvęs įvykdomas taip atsargiai, kad tarp tų dviejų menų išliktų pastovi pusiausvyra, nes *vieną* išmaningą meno kritiką atitiko penkiasdešimt užsidegėlių.

Jei Apellas ir Protogenas savo dingusiuose raštuose apie tapybą jos taisykles patvirtino ir paaiškino jau nustatytomis poezijos taisyklėmis, tai tikrai galima manyti, jog tai buvo padaryta taip nuosaikiai bei tiksliai, kaip kad mes ir šiandien matome Aristotelį, Ciceroną, Horacijų, Kvintilijaną savo veikaluose taikančius tapybos principus bei patyrimus iškalbingumui ir poezijai. Senųjų yra nuopelnas neteikti nė vienam dalykui nei per daug, nei per maža reikšmės.

Bet mes, naujųjų laikų žmonės, daugeliu atvejų tariamės toli juos pražengę, mažuosius jų pasivaikštinėjimų takelius pavertę vieškeliais, kad ir trumpi bei aiškūs vieškeliai dėl to pavirstų takais, vedančiais per tyrlaukius.

Žinoma, per akivaizdžios graikiškojo Voltaire'o [Simonido] antitezės, kuri sako, kad tapyba esanti nebylė poezija, o poezija — kalbanti tapyba, nerasi nė viename vadovėly. Buvo tai atsitiktinė mintis, kokių Simonidui nemaža ateidavo; jos teisingoji dalis tokia yra aiški, jog tai, kas joje lieka neapibrėžta ir klaidinga, galima laikyti nepastebėtina.

Be abejonės, senieji negalėjo to nepastebėti. Simonido posakį rišdami tik su tų dviejų menų poveikiu, jie nepamiršo įsakmiai pažymėti, kad, tegu tas poveikis ir visiškai panašus, juodu vis dėlto skiriasi tiek pagal objektus, tiek pagal pamėgdžiojimo būdą.

Tačiau naujausieji meno kritikai iš anojo tapybos ir poezijos sutikimo — tarytum graikai tarp jų nebūtų matę skirtumo — prasimanė kvailiausius pasauly dalykus. Arba jie įspraudžia poeziją į siaurus tapybos rėmus, arba vėl leidžia tapybai apimti visą plačiąją poezijos sferą. Visa, kas vienai teisinga, leistina esą ir antrai; visa, kas vienoje patiktina ar nepatiktina, būtinai ir antroje turį būti patiktina ar nepatiktina. Ir, persiėmę ta mintimi, įtikinamiausiu tonu jie tauškia lėkščiausius sprendimus, uidami poetą ar tapytoją už jų vienodo siužeto veikaluose rastus, klaidomis apšauktus, nuo vienas antro nukrypimus, priskirdami ar vienam ar antram iš jų tą netikumą — nelygu, poezijai ar tapybai jie turi daugiau skonio.

Juk šitoji šunkritikė suklaidindavo net pačius menininkus. Jinai poezijoje sukėlė vaizdavimo gobšumą, o tapyboj — alegorijavimą, norėdama anąją paversti kalbančiu paveikslu, iš tikrųjų nežinodama, ką ji gali ir turi tapyti, o šitąją [tapybą] nebyliu eilėraščiu, nepagalvodama, kiek ji moka išreikšti bendrąsias sąvokas, nenutoldama nuo jos paskirties ir netapdama savavališka rašliava.

Stoti prieš tokį netikusį skonį ir tuos nepagrįstus sprendimus yra svarbiausias šių straipsnių kėslas.

Dar primenu, kad tapybos vardu vadinu, aplamai, vaizduojamuosius menus, lygiai kaip nesu priešingas, poezijos vardą vartodamas, šiek tiek atsižvelgti ir į kitus menus, kurių mėgdžiosena yra progresyvi [su laiku surišta].

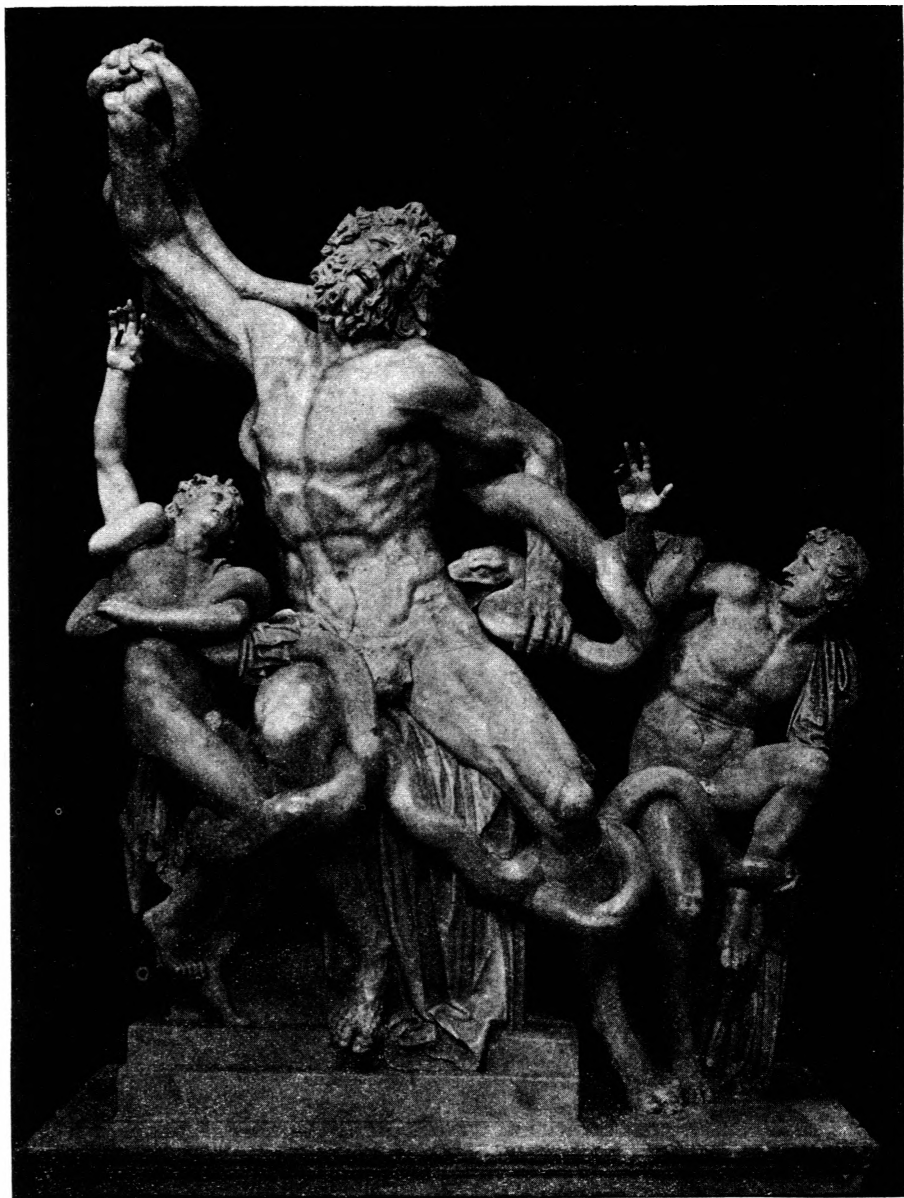
I

Bendra teigiama didžiųjų graikų tapybos bei skulptūros kūrinių žyme ponas Winckelmanas laiko taurų paprastumą ir tylią didybę, tiek povyzos, tiek ir išraiškos atžvilgiu. „Tarytum jūros gelmė, — sako jis[31], — kuri visados pasilieka rami, kad paviršius ir kažin kaip šėltų — lygiai tokia pat didelė bei ori siela matyti ir graikiškųjų figūrų išraiškoj visose aistrose.

„Tokią sielą matome Laokoono veide, ir ne tik viename skaudžiausiai kenčiančiojo veide. Tasai skausmas, kurs reiškiasi iš visų kūno raumenų ir sausgyslių, ir kurį pats — nekreipdamas dėmesio į veidą bei kitas dalis — nusimanai juntąs, žvelgdamas net į žemutinę, skausmingai atitrauktą dalį; tačiau tasai skausmas, sakau, neišsimuša jokiu įsiutimu veide, nei visoje pozoje. Jisai nekelia jokio baisaus riksmo, kokį Vergilijus apie savąjį Laokooną dainuoja; burnos praviruma neleidžia to manyti. Yra tai daugiau baimingas ir suspaustas vaitojimas, kokį jį Salodetas[32] aprašo. Kūno skausmas ir sielos didybė — vienodai paskirstyti ir, sakytum, atsverti visoj figūros sąrangoj. Laokoonas kenčia, bet jisai kenčia kaip Sofoklo Filoktetas: jo nelaimė pasiekia mūsų sielą, ir mes trokštame taip, kaip ir šis didysis žmogus, galėti pakelti nelaimę.

„Tokia taip didelės sielos išraiška eina kur kas toliau už tai, kas gražu pačioje gamtoje. Menininkas turėjo pats savyje jausti dvasios stiprybę, kurią jis įspaudė į savo marmurą. Graikija turėjo menininkų ir pasaulio išminčių viename asmenyje ir daugiau, negu vieną Metrodorą[33]. Išmintis padavė ranką menui, figūroms įkvėpdama daugiau, negu paprastas sielas, ir t. t.".

Čia pagrindan padėtoji pastaba, kad Laokoono veide skausmas nesireiškiąs su tuo pat įniršimu, kokio jo lauktume, dėl jo stiprumo, visiškai yra teisinga. Negali nuginčyti ir to, kad kaip tik čia, kur pusėtinas žinovas turėtų pasakyti menininką pasilikus žemiau gamtos, nepasiekus tikrojo skausmo patetiškumo, kad, sakau, kaip tik iš čia ypatingai spindi jo išmintis.



Laokoono grupė.

Tik dėl priežasties, kurią ponas Winckelmanas priskiria tai išminčiai, dėl bendrumo taisyklės, kurią jis iš tos priežasties išveda, aš drįstu būti kitokios nuomonės.

Prisipažįstu, kad niekinąs skersakiavimas, jo nukreiptas į Vergilijų, mane, visų pirma, nustebino; o paskum, nustebino palyginimas su Filoktetu. Nuo čia noriu pradėti ir savo mintis dėstyti ta tvarka, kuria jos manyje plėtojasi.

„Laokoonas kenčia kaip Sofoklo Filoktetas". Kaip gi šis kenčia? Keista, kad jo kančios mums tokį skirtingą įspūdį padarė.

Šauksmas yra natūralus kūno skausmo išreiškimas. Homero sužeisti kariai neretai griūva ant žemės rėkdami. Sužeista Venera garsiai klykia[34] ne dėl to, kad ją, kaip lepią gašlumo dievaitę, tuo riksmu įvaizdavus, bet veikiau dėl to, kad kenčiančiai prigimčiai atidavus, kas jai priklauso. Nes ir patsai geležinis Marsas, pajutęs Diomedo ietį, rėkia taip baisiai, kad tarytum rėktų dešimtis tūkstančių įdūkusių karių — jog net abi kariuomenės nusigando[35].

Kad ir kažin kiek Homeras savo didvyrius iškėlė viršum žmogiškosios prigimties — vistiek jie visados liko jai ištikimi, kai prireikė išreikšti skausmų bei įžeidimų jausmus riksmu ar ašaromis, arba keiksmais. Savo darbais jie yra aukštesnės rūšies kūriniai, savo jutimais — tikri žmonės.

Žinau, mes, vėlesnių ir išgudrėjusių laikų išdailinti europiečiai, geriau sugebame valdyti savo burną ir akis. Mandagumas ir padorumas draudžia rėkti ir ašaroti. Veiklus pirmųjų nekultyvuotųjų pasaulio amžių narsumas mūsų metu virto kenčiančiu. Tačiau ir mūsų pačių protėviai pastaruoju atveju buvo didesni, negu pirmuoju. Bet mūsų protėviai buvo barbarai. Prikąsti visus skausmus, į mirties smūgį žvelgti tiesiai nesumirktelėjus, nuo gyvačių įkandimo juokiantis mirti, nei savo nuodėmių, nei mieliausio draugo netekimo neapraudoti — yra senojo šiaurietinio didvyriškumo bruožai. Palnatokas išleido savo jomsburgiečiams įstatymą, liepiantį nieko nebijoti ir net baimės žodžio neminėti.

Ne taip buvo su graiku! Jis jautė ir bijojosi; reiškė savo skausmą ir nuliūdimą; nesigėdino nė viena žmogiška silpnybe, bet nė viena jų neturėjo sulaikyti jo kelyje į garbę ir į savo priedermių atlikimą. Kas barbarui ėjo iš laukinumo ir užsigrūdinimo, tai jam tapo principais. Heroizmas jame tūnojo, kaip kvarce paslėptos kibirkštys, kurios ramiai glūdi, iki jų kokia išorinė jėga nepabudina ir neatima iš akmens jo skaidrumo bei šaltumo. Barbaro heroizmas buvo šviesi, ryjanti liepsna, kuri nepaliaujamai siautėjo ir naikino jame kiekvieną

gerą savybę, mažų mažiausia, užtamsino ją. — Jei Homeras trojiečius į kautynes veda įdūkusiai šaukiančius, o graikus ryžtingai tylius, tai aiškintojai labai gerai mato, kad poetas tuo anuos norėjo parodyti esant barbarus, šiuos gi — jau išprotėjusias tautas. Mane stebina, kaip jie kitoje vietoje nepastebėjo panašaus būdingo priešingumo[36]. Priešų kariuomenės sutarė paliaubas; jos užimtos savo mirusiųjų deginimu, kur abiejose pusėse neapsieinama be graudžių ašarų; „karštas ašaras liedami"[37]. Bet Priamas uždraudžia savo trojiečiams verkti; „Bet uždraudė verkti didvyris Priamas"[38]. „Jis jiems draudžia verkti, — sako [*Anna*] *Dacier,* — nes yra susirūpinęs, kad jie per daug nesuminkštėtų ir rytą mažiau drąsūs neitų į kovą". Gali būti; tačiau aš klausiu: kodėl tik Priamas tuo rūpinasi? Kodėl ir Agamemnonas nedraudžia to pat savo graikams? Poeto čia dedamoji prasmė yra kur nors giliau. Jis nori mums parodyti, kad tik išprusęs graikas gali vienkart ir verkti ir narsus būti, gi kai toks norėdamas būti neišprusęs trojietis, turi pirmiau savyje užgniaužti visą žmoniškumą.

.... o verkti
Pats aš *labai pripažįstu,* minėdamas tuosius, kurieji
Žuvo mums brangūs, nelaimę ir piktą likimą sutikę, —

leidžia jis kitoje vietoje[39] protingam išmintingojo Nestoro sūnui sakyti.

Įsidėmėtina, kad tarp nedaugelio mums iš senovės užsilikusiųjų tragedijų yra dvi, kuriose kūno skausmas yra ne pati mažoji dalis nelaimės, ištikusios kenčiantį didvyrį. Be *Filokteto,* turime dar *Mirštantį Heraklą.* Ir šiam Sofoklas leidžia skųstis, spiegti, verkti ir rėkti. Reikia padėkoti mūsų doriesiems kaimynams [prancūzams], tiems padorumo maestrams, kad dabar spiegiąs Filoktetas, rėkiąs Heraklas pasidarė juokingiausi ir nepakenčiamiausi asmenys scenoje. Rodos, vienas iš jų naujausiųjų poetų[40] išdrįso pasirinkti Filoktetą. Bet ar jis galėjo išdrįsti parodyti jiems [prancūzams] tikrąjį Filoktetą?

Yra net ir *Laokoonas* dingusiųjų Sofoklo veikalų tarpe. O kad mums likimas būtų išsaugojęs ir tą *Laokooną!* Iš kai kurių senųjų gramatikų trumpų paminėjimų negalima spręsti, kaip poetas tą medžiagą dorojo. Man tik tiek yra aišku, kad jis Laokooną ne stojiškiau bus atvaizdavęs už Filoktetą ir Heraklą. Visa, kas stojiška, nėra teatrališka; ir mūsų gailestingumas visuomet pastovus yra tokiam kentėjimui, kurį išreiškia mus dominąs asmuo. Kai matai jį didžiadvasiškai pakeliantį savo nelaimę, tai toji didi siela, berods, sukelia mūsų nusistebėjimą; tačiau nusistebėjimas yra šaltas susijaudinimas,

kurio neveiklumas šalina kiekvieną kitą šiltesnę aistrą, lygiai kaip ir kiekvieną kitą aiškų vaidinį.

O dabar aš einu prie savo išvedžiojimų. Jei tiesa, kad riksmas, juntant kūno skausmą, ypač pagal seną graikų mąstyseną, iš tikrųjų derinasi su didžia siela, tai tokios sielos išraiška negali būti kalta to, kad, neatsižvelgiant į tai, menininkas savo marmure nenori pamėgdžioti tojo riksmo.

Priežastis čia turi būti kita, kodėl jis šioje vietoje išsiskiria su savo varžovu, poetu, kurs šį riksmą su ramia sąžine išreiškia.

II

Te sau būnie pasaka ar istorija, kad vaizduojamajame mene pirmąjį bandymą padariusi meilė: tiek jau yra tikra, kad ji nenuilsdama vedžiojo senovės didžiųjų kūrėjų ranką. Nes jei dabar tapyba, visa savo apimtimi, yra aplamai menas, vaizduojąs kūnus plokštumoj, tai išmintingasis graikas buvo jai nubrėžęs kur kas siauresnes ribas, aprėždamas ją gražių kūnų vaizdavimu. Graikų menininkas nieko kito nevaizdavo, kaip tik tai, kas gražu. Net paprastoji, žemesniųjų rūšių grožybė buvo jam atsitiktinis siužetas, gudinimasis, poilsis. Paties daikto tobulumas turėjo kūriny žavėti. Jis buvo per didis iš savo žiūrovų reikalauti, kad jie tenkintųsi vienu tik šaltu pasimėgimu, plaukiančiu iš atitaikyto panašumo, iš menininko parodyto sumanumo. Jo mene jam nebuvo nieko mieliau, neatrodė jam niekas tauriau už meno galutinį tikslą.

„Kas panorėtų tave nutapyti, jei niekas tavęs matyti nenori!" — sako vienas senas epigramininkas[41] apie kažin kokį labai nedailiai nuaugusį žmogų. Tūlas iš naujesniųjų menininkų pasakytų: „Būk koks nori nenuaugęs — aš vis tiek tave nutapysiu. Tegu niekas į tave pasižiūrėti nenori — į mano paveikslą vis dėlto noriai žiūrės; ne tiek, kiek jisai tave atvaizduoja, bet tiek, kiek tai yra įrodymas mano meno, kurs sugeba tokią bjaurybę taip panašią atkurti".

Rodos, kad palinkimas į tokį prabangų gyrimąsi vienais sugebėjimais, kurių neištaurina jų objektų vertumas, yra per natūralus, kad ir graikai būtų neturėję savo Pausono ir savo Pireiko. Kur čia neturės; bet jie pritaikė jiems griežtą teisingumą. Pausonas, kurs ne tik mėgo ir paprastosios gamtos grožį, bet kurio prastas skonis net ragino žmogaus pavidalo trūkumus bei bjaurumą piešti, gyveno apgailėtiname skurde. O Pireikas, kurs su Niderlandų menininko realumu tapė barzdaskučių

trobeles, nešvarias dirbtuves, asilus bei daržoves, tarytum tie daiktai gamtoje būtų tokie žavūs ir tokie retai matomi, gavo Riparografo, tai yra Mėšlapiešio pravardę, nors gašlus turtuolis jo veikalus auksu atsvėrė, idant jų niekingumui bent ta tariama vertybe padėjus.

Patys valdantieji sluoksniai nelaikė nevertu daiktu varu spirti menininką jo tikrojoj sferoj pasilikti. Yra žinomas tebiečių įstatymas, įsakąs jam piešti tai, kas gražiau, o kas bjauriau — griežčiausiai užgynė. Nebuvo tai įstatymas prieš nesugebantįjį, kaip paprastai manyta. Jisai, [šis įstatymas] pasmerkė nevertingą mitrumą, stengimąsi, kad būtų pasiektas su originalu panašumas, pabrėžiant bjauriąsias dalis, vienu žodžiu — karikatūrą.

Iš tokios pat grožio dvasios buvo kilęs ir helanodikų įstatymas. Kiekvienas olimpinis nugalėtojas gaudavo po statulą; bet tik triskart nugalėjusiam tebuvo duodama ikoniškoji [portretinė]. Vidutinių portretų neturėjo per daug rastis meno veikalų tarpe. Nes, nors ir portrete randa vietos idealas, tačiau vis dėlto panašumas turi jį perviršyti; juk tai tam tikro žmogaus idealas, bet ne idealas žmogaus apskritai.

Mes juokiamės, girdėdami, kad senieji ir menus buvo pasijungę pilietiniams įstatymams. Bet mes ne visuomet teisiai juokiamės. Neabejotina, kad įstatymams nevalia savo galios nukreipti prieš mokslus, nes galutinis mokslo tikslas yra tiesa. Tiesa yra būtina sielai, o būtų tironiška, šį esminį jos reikalavimą betenkinant, naudotis kad ir mažiausia prievarta. Gi meno galutinis tikslas yra mogis; o be mogio galima juk išsiversti. Taigi, be abejonės, nuo įstatymleidžių gali priklausyti kokia mogių rūšis ir kokiu saiku kiekviena jų atrodys leistina.

Tuo, kas pasakyta, aš noriu konstatuoti, kad seniesiems grožis bus buvęs aukščiausias vaizduojamųjų menų principas.

O tai nustačius, būtinai seka, kad visa kita, kas šiuose menuose dar turi drauge būti: jei su grožiu nesiderina — visiškai vengiama, arba, jei derinasi, — bent jam pajungiama.

Norėčiau kiek stabtelėti ties išraiška. Yra aistrų ir aistrų laipsnių, kurie veide reiškiasi bjauriausiais iškraipymais ir visam kūnui duoda tokias baisias padėtis, jog visos tos gražiosios linijos, kurios jį ramioje padėtyje išryškino — pražūva. Taigi senieji menininkai jų arba visiškai vengė, arba numušdavo jas [tas aistras] iki žemesnio laipsnio, kuriame jos dar gali išreikšti kiek grožio.

Įniršimas bei nusiminimas neteršė nė vieno iš jųjų veikalų. Drįstu manyti, kad jokia furija niekados nebuvo atvaizduota.

Rūstybę jie numušdavo iki rimtumo. Poetui dar buvo rūstaująs, žaibus svaidąs Jupiteris, gi menininkui — tik rimtas.

Vaitojimas visuomet būdavo numušamas iki nuliūdimo. O kur numušti nepavykdavo, kur vaitojimas būtų galėjęs pažeminti bei sudarkyti veidą, — ką gi tada darė Timantas? Yra žinomas jo Ifige-



Ifigenijos aukojimas Kleomeno reljefas (pagal Timantą)

nijos aukojimo paveikslas, kuriame jis visus aplinkui stovinčiuosius jiems deramu nuliūdimo laipsniu apdalino, bet tėvo veidą, kuriame jo daugiausiai būta, uždengė, ir apie tai yra daug įmantrių dalykų pripasakota. Nuliūdimo fizionomijos buvo jame tiek išsibaigusios, sako vienas[42], kad jis nusimanė nebegalėsiąs tėvui dar liūdnesnės išrasti. Jis tuo davė suprasti, sako kitas[43], jog tokiais atsitikimais tėvo skausmas prašoka bet kokį išreiškimą. Aš iš savo pusės nerandu čia nei kad menininkas, nei kad menas būtų nebepajėgę. Pagal susijaudinimo laipsnį, sustiprėja ir jį atitinką veido bruožai; aukščiausias laipsnis turi ryškiausius bruožus, ir menui nėra nieko lengviau, kaip juos išreikšti. Bet Timantas nuvokė ribas, kurias gracijos nubrėžė jo menui. Jisai suprato, kad Agamemnono, kaip tėvo, gailestis reiškiasi iškraipymais, kurie visados yra bjaurūs. Kiek tik grožis ir orumas davėsi derinami su išraiška, tiek jis tai ir parodė. Bjaurumą noriai jis būtų aplenkęs, noriai jį būtų sušvelninęs; bet kadangi jam jo kompozicija neleido nei viena, nei antra, tai kas gi daugiau beliko, kaip tik jį paslėpti? — Ko jis tapyti negalėjo, tatai leido įspėti. Trumpai: tas pridengimas yra auka, menininko sudėta grožiui. Jinai yra pavyzdys ne to, kaip reikia išraišką pravesti pro meno ribas, bet to, kaip ją reikia pajungti pirmajam meno principui — grožio principui.

O tatai pritaikius Laokoonui, mano ieškomoji priežastis darosi aiški. Kūrėjas dirbo aukščiausiojo grožio labui, derindamasis prie esamųjų kūno skausmo aplinkybių. Pastarojo pakeičiąs ūmumas nebuvo suderinamas su anuoju. Taigi kūrėjui teko jį numušti; riksmą jam prisiėjo sušvelninti iki aimanavimo — ne dėl to, kad riksmas skelbia sielos netaurumą, bet dėl to, kad jis koktų parodo veidą. Nes atverk tik, kad ir mintyje, Laokoonui burną ir spręsk. Leisk jam rėkti ir pažvelk. Juk tai buvo kūrinys, įkvepiąs pasigailėjimą, nes jis drauge rodė ir grožį ir skausmą; o dabar jis virto bjauriu, pasibaisėtinu vaizdu, nuo kurio noriai nugręžtum savo žvilgsnį, nes pamatytas skausmas kelia nesmagumą, kurį kenčiančiojo asmens gražumas turėtų paversti saldžiu pasigailėjimo jausmu.

Jau vien platus burnos pražiodymas — neminint to, kaip čia baisiai ir šlykščiai esti iškraipomos bei pakeičiamos ir kitos veido dalys — tapyboje yra dėmė, o skulptūroje įdubimas, keliąs nemaloniausią pasaulyje įspūdį. Montfauconas[44] prastą parodė skonį, apie vieną barzdotą senio galvą tvirtindamas, jog tai esąs žosmę skelbiąs Jupiteris. Argi ateitį atveriąs dievas turi rėkti? Ar daili burnos apybraiža jo ripavimą būtų dariusi įtartiną? Netikiu aš nė Valerijum[45], sakančiu, jog Ajaksas aukščiau paminėtame Timanto paveiksle buvęs atvaizduotas rėkiąs. Kur kas prastesni kūrėjai, jau iš meno susmukimo laikų, nė patiems primityviausiems barbarams, po nugalėtojo kardu išgąsčio ir mirties baimės pagautiems, neleidžia iki riksmo atverti burnos.

Yra tikra, kad tasai aukščiausio kūno skausmo numušimas iki žemesnio jausminio laipsnio daugelyje senųjų meno veikalų išliko matomas. Apnuodytame apvalkale kenčiąs Heraklas, sukurtas nežinomo seno kūrėjo, nebuvo sofokliškasis Heraklas, kurs taip skardžiai rėkęs, jog drioskėję net Lokrijo uolos ir Eubojos šlaitai. O anas atrodė labiau apsiniaukęs, negu įdūkęs. Pitagoro Leontino[46] Filoktetas žiūrovui, sakytum, tiekte pertiekė savo skausmą; tokį poveikį būtų pašalinęs kad ir mažiausias baisumo bruožas.

III

Bet, kaip jau sakyta, menas naujaisiais laikais įsigijo kur kas platesnes ribas. Jo pamėgdžiosena, sakoma, apima visą regimąją gamtą, kurioje grožis maža tėra dalis. Tiesa ir išraiška esą jo pirmutinis dėsnis; ir kaip net pati gamta visuomet aukojanti grožį aukštesniesiems kėslams, taip turįs ir menininkas pajungti jį savo bendrajai

paskirčiai ir ne toliau paskui jį eiti, negu tai leidžia tiesa ir išraiška. Gana, kad tiesos ir išraiškos dėka tai, kas gamtoje bjauriausia, esą paverčiama tuo, kas gražu mene.

Sakykim, kad mes iš pradžių nesiginčijame dėl tų sąvokų vertumo ar nevertumo: gal čia reiktų kitų, nuo jų nepriklausomų samprotavimų, norint išaiškinti, kodėl, to nepaisant, menininkas, ką išreikšdamas, turi išlaikyti saiką, nevaizduodamas pačios veiksmo viršūnės.

Man rodos, jog vienintelis akimirksnis, su kuriuo medžiaginės meno sąlygos visus savo pamėgdžiojimus riša, nurodo į tokius stebėjimus.

Gali, jei nori, menininkas sunaudoti ne daugiau, kaip tik vieną vienintelį visados kintančios gamtos akimirksnį, ir ypač tapytojas gali naudotis šito vienintelio akimirksnio tik vienu vieninteliu aspektu. Bet jei jų veikalai įkūnyti, tai reikia juos ne tik pamatyti, bet ir ilgai bei pakartotinai stebėti: tuomet pasirodys, kad aną vienintelį akimirksnį ir jo vienintelį aspektą (pusę) reikia taip pasirinkti, kad jie būtų kiek galint vaisingesni. Juk vaisinga yra vien tik tai, kas vaizduotei leidžia laisvai žaisti. Juo daugiau mes matome, juo daugiau turime galėti primąstyti. Juo daugiau primąstome, juo daugiau turime tikėtis pamatyti. Tačiau visame susijaudinimo vyksme nerasi nė vieno akimirksnio, kurs tos teigiamybės mažiau teturėtų už aukščiausiąjį jo laipsnį. Anapus jo nebelieka nieko, ir norėti akiai parodyti tai, kas kraštutiniausia, reiškia vaizduotei sparnus surišti ir ją versti už juslinio įspūdžio neišeiti, bet žemiau jo atsidėti silpnesniems vaizdams, už kurių ji vengtų prieiti matomosios išraiškos pilnybę, kaip savo ribą. Taigi, kai Laokoonas aimanuoja, tai vaizduotė gali jį girdėti rėkiant; bet kai jisai rėkia, tai ji už to vaidinio negali nė vieno žingsnio aukščiau nei giliau pakopėti, nepamatydama jo pakeliamesnėje, vadinasi, neįdomesnėje būsenoje. Ji iš pradžių pamato jį aičiojantį, arba mato jį jau mirusį.

Toliau: Jei šis vienintelis akimirksnis mene įgauna nekintamą trūkmę, tai jis nieko neturi išreikšti, kas negali būti tik laikinai [trumpą laiką] mąstoma. Visi reiškiniai, apie kurių esmę mes sprendžiame savaip: kad jie staiga prasiveržia ir staiga dingsta, kad jie tai, kas būdami, gali būti tiktai vieną akimirksnį, — visi tokie reiškiniai — gali jie būti malonūs ar baugūs — meno prailginami įgauna tokią nenatūralią išvaizdą, jog kiekvieną kartą, iš naujo pažvelgus, įspūdis silpnėja, ir mes pagaliau visu daiktu imame bjaurėtis, arba šiurpintis. La Mettrie, kuris nusipiešdino kaip antrasis Demokritas, juokiasi mums tik iš pirmo karto, kai jį pamatome. Pasižiūrėkime į jį dažniau,

ir iš filosofo jisai pavirs kraipuokliu; jo juokas pataps vaipymusi. Taip yra ir su riksmu. Aštrus skausmas, išspaudžiąs riksmą, arba tuojau pasiliauja, arba sunaikina kenčiantį subjektą. Taigi, jei net kantriausias, ištvermingiausias vyras rėkia, tai juk jis rėkia ne be paliovos. Ir jau tik todėl, kad riksmas, atvaizduotas išorinėj medžiagoj, atrodo nepaliaujamas, jisai pavirsta moterišku nesusivaldymu, vaikišku nekantrumu. Bent to turėjo Laokoono menininkas vengti; jei riksmas nebūtų kenkęs grožiui, tai jau jo menui būtų buvę leista kentėjimą reikšti ir be grožio.

Iš senųjų tapytojų bene Timomachas bus užvis noriau rinkęsis stipriausio susijaudinimo siužetus. Jo dūkstąs Ajaskas, vaikų žudytoja Medėja buvę garsūs paveikslai. Bet iš apie juos užsilikusių aprašymų matyti, jog Timomachas sugebėjo tinkamai suderinti dvejetą tokių dalykų: 1) tą momentą, kuriame žiūrovas veiksmo kraštutinumą ne tiek mato, kiek mąstyte primąsto ir 2) patį praeinamybės įspūdį, su kuriuo jis tą veiksmo kraštutinumą sujungia; bet jis šių dalykų nesuriša taip, kad užsitęsęs vaizduojamasis veiksmas žiūrovui imtų nebepatikti. Medėją jis paėmė ne tą momentą, kuriame ji savo vaikus tikrai žudo, bet prieš keletą akimirksnių, kada motiniškoji meilė dar tebekovoja su pavydu. Mes tos kovos galą jau numatome. Iš anksto drebame veikiai pamatysią tik žiaurią Medėją, ir mūsų vaizduotė toli pranokia visa, ką tapytojas tą šiurpulingą akimirksnį galėtų mums parodyti. Bet kaip tik todėl mažai mus tepažeidžia paveiksle besitęsiąs Medėjos neryžtumas; juk mes veikiau trokštume, kad ir pačioje tikrovėje būtų buvę čia sustota, kad aistrų kova nebūtų išsisprendus, arba jos bent tol tvertų, iki laikas ir apsimąstymas apmalšins įsiutimą ir motiniškiems jausmams leis nugalėti. Toji pati išmintis Timomachui laimėjo didelių ir dažnų pagyrimų ir iškėlė jį kur kas aukščiau už kitą nežinomą tapytoją, kurs buvo tiek neišmintingas, jog Medėją atvaizdavo visų didžiausiai šėlstančią, ir taip šiam greit prabėgančiam stipriausiam įdūkimui suteikė trūkmę, pykdančią visą mūsų prigimtį. Todėl barąs jį už tai poetas[47] labai reikšmingai sako, užkalbindamas patį paveikslą: „Nejaugi tu be paliovos trokšti savo vaikų kraujo? Nejaugi atsiranda čionai vis naujas Jasonas, vis nauja Glaukė, kurie tave visą laiką pykdo? — Pasikartum tu (‚vaikžude,') net paveiksle!" — prideda jis, galutinai suerzintas.

Apie dūkstantį Timomacho Ajaksą galima spręsti iš Filostrato[48] liudijimo. Ajaksas pasirodęs ne toks, koks jis prie bandos šėlsta, suraišiodamas ir skersdamas vietoj žmonių galvijus bei ožius; bet kūrėjas parodęs jį po tokių beprotiškų žygdarbių pavargusį sėdintį ir ketinantį

nusižudyti. Ir tai iš tikrųjų yra šėlstąs Ajaksas; ne dėl to, kad jis kaip tik dabar dūksta, bet kad matai, jog jis yra dūkęs; dėl to, kad jo dūkimo dydį galima gyviausiai matyti iš nusiminusio gėdinimosi, kurį jis dabar dėl to jaučia. Audrą regi iš į krantą išmestų nuolaužų ir lavonų.

IV

Peržvelgęs suminėtąsias priežastis, kodėl Laokoono kūrėjas, išreikšdamas kūno skausmą, turėjo būti nuosaikus, randu, kad jos visos kartu seka iš ypatingos meno sąrangos ir iš būtinų jo ribų bei reikalavimų. Taigi sunku būtų bet kurią iš jų pritaikyti poezijai.

Nesigilinant į tai, iki kiek poetui pavyksta atvaizduoti kūno gražumą, tiek tik yra nenuginčijama, jog, jam sugebant pamėgdžioti visą neaprėpiamąją tobulumo sritį, tasai matomasis apvalkalas, kurio dėka tobulumas virsta grožybe, gali būti tik viena iš tų nesvarbiųjų priemonių, kuriomis jis savo veikėjais gali mus sudominti. Dažnai jis tos priemonės visiškai išsižada, būdamas tikras, kad, jei jo didvyris laimės mūsų palankumą, tai tauriosios jo savybės tiek patrauks mūsų dėmesį, jog mes apie kūninę lytį visai nebegalvosime; arba, jei mes apie tai mąstome, tai esame taip patraukti, jog jam savaime teikiame jei ne gražią, tai bent pakenčiamą lytį. Vaizduodamas vieną kitą bruožą, kurs nėra įsakmiai skirtas regai, jis mažiausiai teatsižvelgs į šią pastarąją. Jei Vergilijaus Laokoonas rėkia, tai kam gali ateiti į galvą, kad riksmas reikalauja plačių žiaunų, ir kad tos plačios žiaunos daro bjaurų įspūdį? Gana, kad „Šiurpų riksmą žvaigždžiumpi siunčia"[49] ausyse kilniai atsiskamba, te sau jis regai būva kas tik nori. Įspūdis nepatenkintų to, kurs čia reikalautų gražaus paveikslo.

Poeto niekas neverčia sutelkti jojo vaizdo viename vieninteliame akimirksnyje. Paima jis, kai nori, kiekvieną savo vaizduojamą veiksmą pačioje jo užuomazgoje ir veda jį per visus galimus pakitimus iki galo. Kiekvienas iš tų pakitimų, kurie dailininkui eitų visai atskiru siužetu, iš poeto pareikalauja tik vieno vienintelio bruožo; ir jei, vienas pats paimtas, toksai bruožas skaitytojo vaizduotę pažeistų, tai šis būtų buvęs to, kas pirmiau ėjo, taip priruoštas, arba to, kas dar bus, taip sušvelnintas ir atlygintas, jog jisai pamestų savo palaidą įspūdį ir visumoje gautų vykusiausią pasaulyje poveikį. Taigi, jei iš tikrųjų didelio skausmo užkluptam vyrui būtų negražu rėkti — tai kokį nuostolį gali šis mažas, pranykstamas negražumas atnešti šiuo atveju tam, kurio kitos dorybės yra jį prieš mus užtarusios? Vergilijaus Laokoonas rėkia, bet šis rėkiąs Laokoonas yra kaip tik tasai, kurį jau



Medėja (pagal Timomachą).

mes kaip atsargiausią patriotą, meiliausią tėvą pažįstame ir mylime. Mes jo rėkimo nejungiame su jo charakteriu, bet tik su jo nepakeliama kančia. Vien tik tai mes jo riksme tegirdime; ir poetas visa tai galėjo mums tik tuo rėkimu pavaizduoti.

Taigi, kas dabar dar jį papeiks? Kas, užuot taip daręs, neturės pripažinti, kad, jei skulptorius gerai padarė neleisdamas Laokoonui rėkti, tai poetas padarė vėl gerai leisdamas jam rėkti?

Bet Vergilijus čia yra tik poetas pasakotojas. Ar ir draminį poetą galima tuo pačiu būdu pateisinti? Kitokį įspūdį daro pasakojimas apie kieno nors rėkimą, ir vėl kitokį — patsai tas rėkimas. Drama, kuri yra skirta būti gyva aktoriaus tapyba, gal būt, kaip tik todėl turėtų medžiaginės tapybos dėsnių griežčiau paisyti. Joje mes rėkiantį Filoktetą tariamės ne tik matą, bet iš tikrųjų girdime ir matome jį rėkiantį. Juo arčiau aktorius prieina prie gamtos, juo opiau turi būti paveikiamos mūsų akys ir ausys, nes yra neužginčijama, kad jos tai patiria gamtoje, mums tokius garsius ir aštrius skausmo reiškimus pagaunant. Be to, kūno skausmas iš viso negali sužadinti gailestingumo, sukeliamo kitokių nelaimių. Mūsų vaizduotė per maža ką gali jame atskirti, kad vienas tik jo [to skausmo] pamatymas sugebėtų mumyse išgauti lygiai tokį pat jausmą. Todėl Sofoklas būtų lengvai galėjęs peržengti ne tik lygstamąjį [reliatyvųjį, išsiugdytąjį], bet ir pačioje mūsų jutimų esmėje pagrįstąjį padorumą, leisdamas Filoktetui ir Heraklui taip spiegti ir verkti, taip rėkti ir bliauti. Aplinkui stovintieji negali jų kančiose dalyvauti tiek, kiek tie nesaikingieji išsiveržimai tarsi reikalauja. Mums, žiūrovams, jie atrodys, palyginti, šalti, o tačiau mes jų gailestingumą galėsime laikyti tiktai savojo gailestingumo matu. Prie to reikia pridurti, kad aktorius kūno skausmo įsivaizdavimą vargu bau gali pakelti iki iliuzijos; ir kažin, ar naujieji dramaturgai nėra labiau girtini, negu peiktini, jei jie tos uolos arba visiškai vengia, arba bent lengvučiu laiveliu ją apsiiria.

Daug kas teorijoj atrodytų nenuginčijama, jei genijui nepavyktų praktiškai įrodyti, kad yra priešingai. Visi tie samprotavimai nėra nepagrįsti, o tačiau *Filoktetas* lieka vienas iš vykusiausiųjų scenos dalykų. Nes viena tų pastabų dalis taiko ne į patį Sofoklą; gi pastarasis tik persigavęs per antrąją jų dalį teikia grožybių, apie kurias baimingam meno kritikui be šito pavyzdžio nebūtų galima nė pasapnuoti. Keletas štai kokių pastebėjimų aiškiau tatai parodys.

1. Kaip nuostabiai poeto sugebėta kūno skausmo idėją sustiprinti ir išplėsti! Jisai pasirinko žaizdą, — nes čia ir į istorines aplinkybes galima taip žiūrėti, tarytum jos priklausytų nuo jo pasirinkimo, kiek,

būtent, jis pasirinko visą istoriją kaip tik dėl tų jam naudingų aplinkybių, — sakau, pasirinko žaizdą, o ne kokią vidaus ligą, nes apie anąją gyvesnį galima susikurti vaidinį, negu apie šią, kad ji būtų ir kažin kokia skausminga. O ta žaizda buvo dieviška bausmė. Joje nepaliaujamai siautėjo kažkas daugiau, negu paprastieji nuodai, ir tik po stipriau suėmusių skausmų nelaimingasis kiekvieną kartą užmigdavo apsvaiginančiu miegu, kuriame išsekusi jo prigimtis turėdavo atsipildyti, idant pradėtąjį kentėjimų kelią stengtų toliau tęsti. Chateaubrunas leidžia jį tik užnuodytai trojiečio strėlei sužeisti. Ko ypatinga galėtume laukti iš tokio paprasto įvykio? Senovės karuose nuo to apsaugotas nebuvo nė vienas. Kaip galėjo būti, kad toji strėlė vienam tik Filoktetui teturėjo tokių šiurpulingų pasekmių? Paprasti nuodai, kurie čia nenužudydami veikia ištisus devynerius metus, šiuo atveju būtų kur kas neįtikimesnis dalykas už visą tą pasakiškąjį stebuklingumą, kurį graikas buvo jam priskyręs.

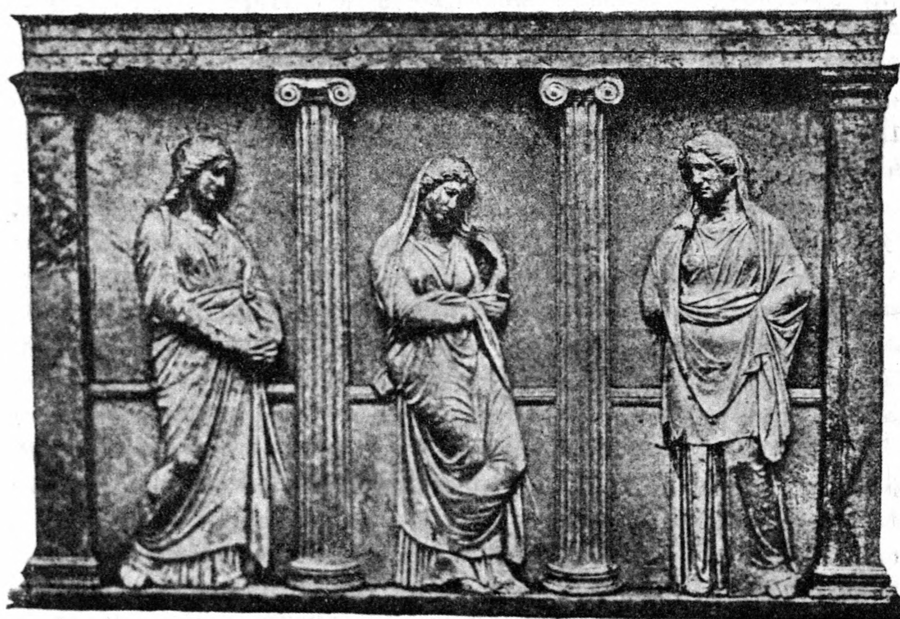
2. Bet, kad ir kažin kokius didelius ir šiurpius kūno skausmus Sofoklas leido savo didvyriui iškęsti, vis dėlto jis gerai suprato, kad jų vienų nepakaktų žymesniam gailestingumui sužadinti. Todėl jis juos sujungė su kitomis blogybėmis, kurios, vienos pačios paimtos, lygia dalia negalėjo ypatingai jaudinti, tačiau kurios, sujungtos su anaisiais kentėjimais, įgavo tiek pat melancholiškumo, kiek savo ruožtu ėjo iš kūno skausmų. Šios blogybės buvo tokios: visiškas atskirumas nuo žmonių draugystės, alkis ir visokie gyvenimo nepatogumai, kurių po atšiauriu dangumi toje vienulybėje teko patirti[50]. Įsivaizduok tose aplinkybėse žmogų, bet duok jam sveikatos, jėgų ir išradumo — turėsi Robinzoną Krusoę, kurs mūsų gailestingumo mažai tenusipelno, nors kartu jo likimui ir nesame abejingi. Nes mes žmonių draugyste taip pat retai tesame tiek patenkinti, kad už jos patirsimoji ramybė neatrodytų tokia magi, ypač atsimenant, kaip kiekvieną individą traukia tai, kad jis pamažu išmoktų verstis kitų nepadedamas. Iš antros pusės, apleisk žmogų sopulinga nebepagydoma liga, bet kartu priglausk jį tarp patinkamų draugų, kurie neleis jam nieko pristigti, kurie jo negalią, kiek jų jėgos leidžia, lengvins, kurių akivaizdoje jis nesislėpdamas galės skųstis ir dejuoti: aiškiai bus mums jo gaila, bet tasai gailestingumas neilgai tetvers; pagaliau mes sugūsčiosim pečiais ir patarsime imtis kantrybės. Tik abiem atvejams sutapus — tada, kai vienišasis ir savo kūno valdyti negali, kai ligoniui nei kas kitas, nei jis pats sau padėti nestengia, ir jo skundai dykame ore išsisklaido, — tada mes išvystame visą vargą, koks tik begali ištikti žmogaus prigimtį, vargą, suspaudžiantį nelaimingąjį. Ir kiekviena prabėganti

mintis, kuri mums leidžia save jo vietoj įsivaizduoti, kelia šiurpą bei pasibaisėjimą. Mes prieš save nematome nieko kito, kaip tik nusiminimą baisingiausioje jo lytyje, ir joks gailestingumas nebus stipresnis, nesugraudins tiek visos sielos, kiek tas, kurs susimaišė su pražūtingo nusiminimo vaidiniais. Tos rūšies yra tasai gailestingumas, kurį mes jaučiame Filoktetui. Ir stipriausiai jį jaučiame tame akimirksnyje, kai pamatome pastarąjį netekusį net ir lanko, vienintelio daikto, galėjusio išlaikyti jo skurdžią gyvybę. —

3. Iš visos dramos įspūdžio prisižiūrėkime į atskiras scenas, kuriose Filoktetas nebėra apleistas ligonis; kur jis atgauna tikėjimą veikiai palikti beviltišką dykrą ir vėl sugrįžti į savo karalystę, vadinasi, kur visa jo nelaimė apsiriboja skaudžiąja žaizda. Jis rangosi, rėkia, jį tampo baisiausios konvulsijos. Prieš tai iš tikrųjų sukyla pažeisto padorumo priekaištas. Tas, kurs tą priekaištą kelia, yra anglas, taigi vyras, kuriame nelengva įtarti suktą delikatumą. Kaip buvo pasakyta, jis ir nurodo į labai tinkamą priežastį. Visi jausmai bei aistros, sako jis, kuriems kiti labai maža tegali simpatizuoti, įgrįsta, lig tik juos per stipriai imi reikšti[51]. „Dėl tos priežasties nėra vyrui nieko nepadoresnio ir negarbingesnio, kaip kad jis skausmo, nors ir didžiausio, negali kantriai iškęsti, bet verkia ir rėkia. Tegul sau kūno skausmas ir susilaukia simpatijos. Matydami, kad kas turi gauti smūgį į ranką arba į blauzdą, mes, suprantamas dalykas, susitraukiame, atitolindami savo pačių ranką ar blauzdą; o kai smūgis tikrai ištinka, tai mes iki tam tikro laipsnio juntame jį taip pat, kaip ir tas, kurį tatai ištiko. Bet lygiai yra tikra, kad blogybė, kurią mes jaučiame, visai nėra svarbi. Todėl, kai ištiktasis pakelia smarkų riksmą, tai mes nesusilaikome neėmę jo niekinti, nes negalime rėkti taip, kaip ir jis". — Nėra nieko apgaulingesnio už bendruosius mūsų jausmų dėsnius. Jųjų audinys yra toks švelnutis ir toks painus, jog net atsargiausias gvildenimas vargu bau sugebės sučiupti po vieną atskirą jo siūlelį ir sekti jam iš paskos pro visus per jį persikryžiuojančius siūlus. Bet jei tai ir pavyktų — kokia iš to nauda? Nerasi gamtoje nė vieno atskiro gryno jausmo; kartu su kiekvienu atsiranda tūkstantis kitų, kurių nereikšmingiausiasis pagrindinį jausmą visiškai pakeičia taip, jog išdygsta išimtys po išimčių, kurios pagaliau patį tariamąjį bendrąjį dėsnį apriboja tik nedaugeliu atskirų atvejų, paremtų patyrimu. — Mes niekiname tą, sako anglas, kurį, kūniškai kenčiantį, girdime garsiai rėkiant. Bet ne visuomet, ne iš pirmo karto; ne tada, kai matome, jog kenčiantysis panaudoja visa, kas galima, savo skausmui užgniaužti; ne tada, kai mes jį pažįstame kaip šiaipjau ištvermingą vyrą; juo labiau



Sidono sarkofagas: Gedinčios moterys, I



Sidono sarkofagas: Gedinčios moterys II.

ne tada, kai mes patys matome kentėjimų bandomą jo ištvermingumą; kai matome, jog skausmas gali jį priversti tik rėkti, bet ne daugiau; kad jisai verčiau yra pasiryžęs ilgesnį laiką skausmą kęsti, negu bent mažiausiai pakeisti savo mąstyseną, savo pasiryžimus, nors tuo pakeitimu galėdamas viltis visiškai pabaigsiąs savo kentėjimą. Visa tai randame Filoktete. Senųjų graikų moralinė didybė pasireiškė tokia pat pastovia meile draugų, kaip ir pastovia neapykanta savo priešų. Tąją didybę Filoktetas išlaiko per visus savo kentėjimus. Neišdžiovino skausmas jo akių tiek, kad jose nebeliktų ašarų dėl jo senų draugų likimo. Skausmas jo tiek neiščiulpė, kad jisai, trokšdamas iš jo ištrūkti, būtų pasidavęs savo priešams ir noriai leidęsis panaudojamas visiems jų savanaudiškiesiems kėslams. Nejaugi tą vyrą-uolą būtų galėję atėniečiai niekinti dėl to, kad bangos, nestengdamos jos pajudinti, išgavo iš jos bent garsą? — Prisipažįstu, kad, aplamai, Cicerono filosofija aš nelabai tesigėriu, bet mažiausiai tąja, kurią jis plačiai išdėsto antrojoje savo *Tuskulano Klausimų* knygoje, būtent, kūninio skausmo iškentimo klausimą. Turėtum manyti, kad jisai norėtų paruošti gladiatorių, — taip labai jis piestu stojasi prieš išviršinį skausmo rodymą. Jame jis tikisi radęs vien tik nekantrumą, nepagalvodamas, kad šis dažnai toli gražu nėra valingas (nespontaniškas). O juk tikrasis narsumas gali reikštis tik valingais veiksmais. Jisai Sofoklo Filoktetą girdi tik skundžiantis ir rėkiant, ir visiškai nepastebi jo kitokio ištvermingo laikymosi. Kaip kitaip jis [Ciceronas] berastų pragumo savo gražbylybei prieš poetus išlieti? „Jie [poetai] mus lepius padaro, nes savo narsiausiuosius vyrus besiskundžiančius rodo". Jie turi jiems leisti skųstis, nes teatras nėra arena. Pasmerktajam arba parsidavusiam fechtuotojui derėjo visa padoriai daryti ir kęsti. Iš jo negalėjo būti išgirstas joks skundo šauksmas, nei išvystamas joks skausmingas trūkčiojimas. Nes, kadangi jo žaizdos, jo mirtis turėjo žiūrovus džiuginti, tai tasai menas privalė mokėti paslėpti kiekvieną jausmą. Mažiausias jo išreiškimas būtų kėlęs gailestingumą, o dažniau sužadintas gailestingumas šį šaltą ir žiaurų vaidinimą būtų veikiai sunaikinęs. Bet, kas čia negalėjo būti žadinama, tai kaip tik yra vienintelis tragiškosios scenos kėslas ir todėl reikalauja kaip tik atvirkščio elgesio. Jos didvyriai turi jausmą rodyti, turi savo skausmus reikšti ir leisti savyje veikti tik prigimčiai. Jei jie parodo dresūrą ir prievartą, tai mūsų širdis atšąla; koturnuotu verslo fechtuotoju daugių daugiausia galima tik stebėtis. To vardo nusipelno visi vadinamųjų senekiškųjų tragedijų personažai, ir aš esu tvirtai įsitikinęs, kad gladiatorių žaidimai bus buvusi svarbiausioji priežastis, kodėl

romėnai tragiškajame mene yra pasilikę tiek daug žemiau vidutinio lygmens. Kruviname amfiteatre žiūrovai atprato nuo bet kokios prigimties. Net tragiškiausias genijus, pripratęs prie dirbtinių mirties scenų, turėjo patekti į išpūstaburniškumą bei pagyras. Tačiau, kiek tokios pagyros negali įkvėpti tikrai didvyriškos drąsos, tiek pat Filokteto skundas negali suglebinti. Skundai čia yra žmogaus, bet veiksmai — didvyrio. Abeji daro žmogišką didvyrį, kurs nėra nei išlepęs, nei įsigrūdinęs, bet rodosi tai vienoks, tai kitoks, destis, ko iš jo ar prigimtis, ar principai bei priedermė reikalauja. Jisai yra aukščiausia, ką išmintis galėjo sukurti, o menas — atvaizduoti.

4. Negana, kad Sofoklas savo jautrųjį Filoktetą apsaugojo nuo paniekos; jis išmintingai jį pridengė ir nuo viso kito, ką šiaip iš anglo pastabos būtų galima jam prikišti. Nes, jei mes ir tąjį nevisuomet niekiname, kurs kūno skausmus kentėdamas rėkia, tai vis dėlto nenuginčijama yra tai, kad mes jo gailimės ne tiek, kiek jo riksmas atrodo reikalaująs. Taigi, kaip turi elgtis tie, kurie susiduria su rėkiančiu Filoktetu? Ar jie turi rodytis didžiai sujaudinti? Tatai būtų prieš prigimtį. Ar, gal, jie privalo elgtis taip šaltai ir sumišai, kaip tikrai gebama elgtis panašiais atvejais? Tai žiūrove sukeltų bjauriausią disonansą. Bet, kaip sakyta, Sofoklas ir nuo to apsisaugojo — būtent, tokiu būdu, kad antraeiliai asmens turi savo atskirus interesus; kad įspūdis, kurį jiems daro Filokteto riksmas, nėra vienintelis dalykas, kurs juos patraukia, ir todėl žiūrovas kreipia dėmesį ne tiek į jųjų gailestingumo disproporciją su tuo pačiu riksmu, kiek į tą pasikeitimą, kurį jų pačių jausenoje bei sumanymuose sukelia arba turėtų sukelti gailestingumas, galįs būti koks nori silpnas ar stiprus. Neoptolemas ir choras apgavo nelaimingąjį Filoktetą. Jie suprato, į kokį nusiminimą jų apgavystė jį įstums. Nūnai ištinka jį šiurpulingas priepuolis jų akivaizdoj; jei tasai priepuolis negali juose jokios žymesnės užuojautos sužadinti, tai jis juos gali pastūmėti susimąstyti, tokią didelę nelaimę pagerbti ir išdavystėmis nebenorėti jos dar didinti. Žiūrovas to laukia, ir jo laukimo taurus Neoptolemas neapvils. Jei Filoktetas savo skausmus būtų suvaldęs, tai Neoptolemas būtų likęs apsimetėlis. Filoktetas, kurį jo skausmas padarė jau nebegalintį apsimesti, kad ir kažin kaip reikalinga jam tai atrodytų, idant būsimam savo kelionės draugui duoto pasižadėjimo jį pasiimti per greit neapgailėtų; Filoktetas, kuris ištisai visas yra viena prigimtis, sugrąžina ir Neoptolemą jojo prigimčiai. Šis atsivertimas yra vykęs ir juo labiau jaudinąs, nes yra paveiktas tiktai žmoniškumo. — Ta pačia taikliąja priemone Sofoklas naudojasi ir *Trachietėse,* būtent, su gailestingumu, kurį kituose personažuose kelia

riksmas dėl kūninių skausmų, jis sujungia kitą jautulį. Heraklo skausmas nėra nualinąs skausmas; šis priveda jį iki padūkimo, kuriame jis tik ir tetrokšta keršyti; štai, jis pagriebia Lichą ir sutaško į uolą; choras — moteriškas; tai juo labiau pagrįsti yra ir jį [chorą] pagavę baimė ir siaubas. Visa tai ir dar laukimas, ar dievas Heraklui neatsiskubins padėti, ar Heraklas kris nuo tos blogybės, patraukia visų domesį, įgaunantį tik nežymų gailestingumo atšešėlį. Lig tik, sulyginus orakulus, galas jau yra nulemtas, nurimsta Heraklas, ir nusistebėjimas jo pastaruoju pasiryžimu užima visų kitų jausmų vietą. Bet aplamai, lyginant kenčiantį Heraklą su kenčiančiu Filoktetu, nereikia pamiršti, kad anas yra pusdievis, šis gi — žmogus. Žmogus nesigėdina savo skundų, o pusdievis gėdinasi, kad jojo mirtingoji dalis taip labai perviršijo nemirtingąją, jog jisai turi, it mergelė, verkti ir vaitoti[52]. Mes, naujųjų laikų žmonės, netikime pusdievių, tačiau ir menkiausias didvyris turi mums jausti ir elgtis kaip pusdievis.

Aš nedrįsčiau nei neigti, nei teigti, ar aktorius riksmą bei skausmo konvulsijas galėtų pastūmėti iki iliuzijos. Jei rasčiau, kad mūsų aktoriai to padaryti negalėtų, tai aš vis dėlto galėčiau įsivaizduoti, jog senųjų skeuopoija[53] bei deklamacija buvo taip tobulos, kad to mes šiandien nė suprasti negalime.

V

Yra senovės žinovų, kurie Laokoono grupę kad ir laiko graikų kūrėjų veikalu, tačiau taria ją kilus iš imperatorių laikų, nes jie mano, kad Vergilijaus Laokoonas buvo paimtas pavyzdžiu. Jie, be abejonės, įžiūrėjo tarp šio veikalo ir poeto aprašymo tokį didelį sutartinumą, jog atrodė negalima abiem pasirinkti maždaug tas pačias aplinkybes, kurios pačios savaime siūlosi. Čia jie prileido, kad kur kas tikriau esą, jog šio siužeto išradimas ir jo idėjos pirmutinumas priklausą poetui, o ne skulptoriui.

Bet, rodos, bus jie pamiršę, kad galimas ir trečias atvejis; nes, gal būt, nei poetas į skulptorių, nei skulptorius į poetą nebus nusižiūrėję, o abu bus sėmęsi iš senesnio šaltinio. Pagal Makrobijų[54], tuo senesniu šaltiniu galėjęs būti Pisandras[55]; nes, dar nedingusiems tebesant šio graikų poeto veikalams, manyta, kad romėnas [Vergilijus] visą savo Ilijono užėmimą bei išgriovimą — visą savo antrąją knygą ne tik Pisandrą sekdamas sukūręs, bet ir tiksliai jį vertęs. Pisandro eilėraščiai yra dingę. Kaip jis Laokoono istoriją atpasakojo, negalima tikrai pasakyti. Tačiau galima manyti, kad jinai buvo papasakota su tomis

pat aplinkybėmis, kurių pėdsakus mes dar ir šiandien galime atsekti graikų rašytojų veikaluose. O tie su Vergilijaus pasakojimu nė mažiausiai nesutampa. Romėnų poetas graikų padavimą bus perdirbęs visai kaip jam patiko. Vergilijaus nupasakotoji Laokoono nelaimė yra jo paties pramanyta. Išeina, kad, jei skulptorius, šią temą vaizduodamas, su tuo sutinka, tai galėjo vien tik taip įvykti, kad jis bus vėliau už jį gyvenęs ir pagal jo pavyzdį dirbęs.

Berods, Kvinto Kalabro[56] Laokoonas taip pat, kaip ir Vergilijaus, įtaria medinį žirgą. Tačiau Minervos rūstybę, kurią šis tuo užsitraukia, jis visai kitaip išreiškia. Po perspėjančio trojiečio kojomis sudreba žemė. Jį apima išgąstis ir baimė. Deginąs skausmas siautėja jo akyse. Jojo smegenys skauda. Jis šėlsta. Apanka. Tik, kai jis ir apakęs būdamas nesiliauja įkalbinėjęs sudeginti medinį žirgą, Minerva pasiunčia du baisingu slibinu, kurie betgi griebia tik Laokoono vaikus. Veltui tuodu tiesia rankas į tėvą. Vargšas aklasis vyras negali jiems padėti. Juos sudraskę, žalčiai sulenda į žemę. Patsai Laokoonas nuo jų nenukenčia. Kad šias aplinkybes ne pats Kvintas prasimanė, bet kad aplamai visi taip samprotavo, tai patvirtina viena vieta iš Likofrono[57], kur tie žalčiai vadinami vaikaėdžiais.

Bet jei graikuose visur buvo taip manoma, tai jųjų skulptoriai vargu ar būtų drįsę nuo to nukrypti, ir vargu ar būtų buvę pataikyta nutolti tuo pačiu būdu, kaip ir romėnų poeto, jei jie šio nebūtų pažinę, jei jiems, gal būt, primygtinai nebūtų buvę pavesta juo sekti. Vergilijus yra pirmasis ir vienintelis, leidęs žalčiams ir tėvą, ir vaikus pasmaugti; taip pat elgiasi ir skulptoriai; to jie, kaip graikai, nebūtų turėję daryti: taigi galimas daiktas, kad jie Vergilijaus nurodomi taip pasielgė.

Aš labai gerai numanau, kiek dar daug reikia, iki ši galimybė virstų istorine tikrenybe. Bet, nenorėdamas iš to nieko istoriška išvesti, tiek tik tesakau, kad galima tatai laikyti hipoteze, kuria kritikas savo samprotavimuose gali vadovautis. Nesvarbu, ar įrodyta, ar ne, kad skulptoriai bus Vergilijaus pėdomis ėję; aš tatai prileidžiu vien tam, kad matyčiau, kaip tokiu atveju būtų jie pagal jo pavyzdį veikę. Apie riksmą esu jau kalbėjęs. Galimas daiktas, kad ir tolimesnis lyginimas mane ves į nemažiau pamokomas pastabas.

Mintis, galvažudžiams žalčiams leisti sunarplioti tėvą su dviem jo sūnumis į vieną mazgą, be abejonės, labai yra vykusi; tai mintis, liudijanti apie nepaprastai tapybišką vaizduotę. Kam ją priskirsi: poetui ar skulptoriui?

. . . . illi agmine certo
Laokoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus . . . .[58].

Poetas žalčius vaizduoja nuostabaus ilgio. Jie apsivija vaikus. O kai tėvas atsiskubina jų gelbėti, pagriebia ir jį. Dėl savo ilgumo jie negalėjo staiga nusivynioti nuo vaikų; taigi turėjo būti toks akimirksnis, kada jie, savo galvomis ir pirmagaliais puldami tėvą, berniukus jau laikė suveržę — pasturgaliais. Šio akimirksnio reikalauja vaizdo poetinis skleidimasis. Poetas leidžia jo sočiai pajusti. Tik jį nupiešti dabar nebuvo laiko. Kad jį tikrai bus jutę senieji aiškintojai, tatai lyg patvirtina viena vieta iš Donato[59]. Kiek daug sunkiau būtų jam išslysti iš skulptorių, kurių išmaningose akyse taip greit ir ryškiai nušvinta visa, kas jiems gali būti naudinga.

Jau pačiuose apsivyniojimuose, kuriuos poetas apvedžioja aplink Laokooną, jis labai rūpestingai apsaugo rankas, delnams palikdamas visą jų veiksmingumą:

Ille simul manibus tendit divelvere nodos[60].

Šioje vietoje skulptoriai būtinai turėjo juo pasekti. Niekas neatrodo reikšmingiau ir gyviau už rankų judesį; užvis susijaudinus, ir raiškingiausias veidas be jo — niekai. Rankos, lankais žalčių prie kūno kietai prispaustos, visą grupę šalčiu ir mirtimi aplietų. Taigi tiek vyriausiojoj, tiek ir antraeilėse figūrose mes jas matome visiškai veikiančias, o labiausiai pasireiškiančias ten, kur skausmas itin suėmė.

Bet toliau, skulptoriai, vaizduodami žalčių apnarpliojimą, iš poeto daugiau pasiimtina nerado nieko, kaip tik šią rankų laisvę. Vergilijus leidžia žalčiams apsivynioti dukart aplink kūną ir dukart aplink sprandą ir aukštai į viršų iškelti savo galvas:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis[61].

Šis vaizdas deramai pripildo mūsų vaizduotę; tauriausios kūno dalys suspaudžiamos iki nuleipstant, o nuodai patenka tiesiai į veidą. Vis dėlto, tatai skulptoriams nebuvo toks vaizdas, kuris parodytų, kaip veikia kūne nuodai ir skausmas; nes, norint, kad tai matytųsi, būtų reikėję svarbiausias dalis palikti kiek galint laisvas, ir jų neprivalė



FRANZAS CLEYNAS: Laokoonas. Graviūra.

veikti joks išviršinis spaudimas, galįs pakeisti bei susilpninti kenčiančių nervų ir dirbančių raumenų žaismą. Dvilinkas žalčių apsivyniojimas būtų uždengęs visą kūną, ir nebūtų matyti to žemutinės kūno dalies atitraukimo, kurs yra toks reikšmingas. Kiek dar matomo kūno būtų likę aukščiau ar žemiau, arba tarp apsivijimų — visa tai pasirodytų spaudžiama ir ištinę, ką sukelia ne vidujinis skausmas, bet išviršinė našta. Lygiai taip pat apvytas sprandas būtų sužalojęs tokį malonų akiai piramidišką grupės susiskliautimą, ir iš šios masės laisvai kyšančios smailios žalčių galvos būtų dariusios tokio staigaus nuo proporcijos nutolimo įspūdį, kad visos grupės lytis būtų tapusi tikrai nemiela. Yra vaizduotojų, kurie pasirodė tiek neišmaningi, jog vis dėlto susirišo su poetu. Tačiau kas iš to išėjo, pasibaisėtinu būdu, tarp kitų, parodo Franzo Cleyno graviūra[62]. Senieji skulptoriai vienu žvilgsniu sugavo, jog čia jųjų menas reikalauja visiško vaizduosenos pakeitimo. Jie perkėlė visus apvyniojimus nuo kūno ir sprando ant šlaunų ir blauzdų. Čia tie apsivyniojimai, nepakenkdami išraiškai, galėjo kiek reikiant pridengti ir spausti. Tuo jie vienkart žadino sutrukdyto pabėgimo ir negalėjimo pakrutėti įspūdį, t. y. įspūdį tų momentų, kurie pateisina tokios būsenos trūkmę.

Aš nežinau, kaip atsitiko, kad meno kritikai visiškai nutylėdami praėjo pro tą skirtingumą, kuris žalčių apsivyniojimuose taip aiškiai matyti, lyginant skulptūros grupę su poeto aprašymu. Šis skirtumas iškelia skulptorių išmintį tiek pat, kiek ir kitas, į kurį visi jie suknimba, kurių tačiau jie neišdrįsta tiek išaukštinti, kiek juos pateisinti. Aš turiu galvoj nusistatymų skirtumą apdaro klausimu. Vergilijaus Laokoonas yra aprengtas jo dvasininko ornata, o grupėje jis su abiem savo sūnumis parodytas visai nuogas. Sakoma, jog esą žmonių, randančių, kad yra didelė nesąmonė, jei karalaitis-kunigas vaizduojamas aukojimo metu nuogas. O tiems žmonėms meno žinovai labai rimtai atsako, jog iš tiesų čia nusižengiama papročiui. Tačiau menininkai esą verčiami tai daryti, nes jie savo figūroms nemoką duoti padoraus apdaro. Skulptūra, sako jie, negali jokios medžiagos pamėgdžioti; storos raukšlės blogai veikiančios juslę; taigi iš dviejų negerovių pasirenkama mažiausioji, ir verčiau nusikalstama pačiai tiesai, negu ryžtamasi suklysti dėl drabužių. Jei senieji skulptoriai juoktųsi iš tokio priekaišto, tai aš nežinau, ką jie pasakytų dėl šio atsakymo. Nebegalima meno pažeminti daugiau, kaip šiuo būdu; nes, tarsime, kad skulptūra gali pamėgdžioti įvairias medžiagas tiek pat, kiek ir tapyba: ar ir tada Laokoonas būtinai turėtų būti aprengtas? Ar mes per tą aprangą nieko nenustotume? Ar apdaras, vergo

rankų darbas, yra lygaus gražumo su amžinosios Išminties kūriniu — organizuotu kūnu? Ar tų pačių reikalauja išgalių, ar tą patį turi nuopelną, ar tą pačią teikia garbę ano ir šio pamėgdžiojimas? Ar mūsų akys nori būti tik apgaunamos, ir ar joms vistiek, kuo jos apgaunamos?

Poetui apdaras nėra apdaras; jis nieko nepridengia; mūsų vaizduotė pro visa mato. Ar Vergilijaus Laokoonas yra aprengtas, ar ne, jo kentėjimas yra jai matomas tiek vienoj, tiek kitoj jo kūno daly. Kakta yra jai kunigišku raiščiu aprišta, bet ne pridengta. Jis, tasai raištis, anaiptol, ne tik kad nekliudo, bet netgi sustiprina mūsų įspūdį, įgautą apie kenčiančiojo nelaimę:

Perfusus sanie vittas atroque veneno[63].

Nieko negelbsti jam nė jo kunigiškoji taurà; net ir jos ženklas, kurs jam visuomet pagarbos teikė — dabar nuodingų pūlių primirkęs ir išniekintas.

Bet skulptoriui teko išsižadėti šios antraeilės aplinkybės, nenorint, kad pagrindinė veikalo dalis nukentėtų. Jeigu jis būtų palikęs Laokoonui nors šį raištį, tai raiškingumą būtų žymiai susilpninęs. Kakta būtų buvusi iš dalies uždengta, o juk ji yra išraiškos buveinė. Taigi kaip tenai, riksmo atveju, išraišką jis paaukojo grožiui, taip ir čia jis tai, kas įprasta, paaukojo išraiškai. Iš viso paprotys seniesiems tebuvo menkos vertės dalykas. Jie jautė, kad aukščiausioji jų meno paskirtis verčia juos visiškai jo išsižadėti. Ta aukščiausioji paskirtis yra grožis; apdarą išrado vargas; o ką bendra turi menas su vargu? Aš sutinku, kad ir apdare yra gražumo; bet ką jisai reiškia prieš žmogiškosios lyties gražumą? O ar tas, kurs gali pasiekti daugiau, pasitenkins mažesniu? Aš labai bijau, kad net tobuliausiai mokąs apdarus vaizduoti menininkas tuo savo sugebėjimu neparodytų vien tai, ko jam stinga.

VI

Mano spėliojimas, kad menininkai pasekė poetu, nesumažins jų nuopelnų. Priešingai, jų išmintis tuo pasekimu iškyla į gražiausiąją šviesą. Jie poetu pasekė nė mažiausioj smulkmenoj jo nesuvedžioti. Jie turėjo pavyzdį, bet kadangi reikėjo jį perkelti iš vieno meno į kitą, tai jie surado užtenkamai progos ir patys pamąstyti. O tos jų pačių mintys, besireiškiančios nukrypimu nuo jų pavyzdžio, įrodo, jog jų būta savo mene tokių pat didžių, kaip ir poeto savajame.

Dabar aš spėliojimą noriu apversti: tegu poetas bus pamėgdžiojęs menininkus. Yra mokslininkų, teigiančių, kad ši prielaida esanti teisinga. Kad jie tai galėtų istoriškai pagrįsti, nežinau. Bet, kadangi meno veikalą jie pripažino esant taip nepaprastai gražų, tai nevaliojo sau įsikalbėti, kad jis galėjo kilti taip vėlyvu laiku. Atrodė, tas kūrinys turįs priklausyti tam laikotarpiui, kada menas tobuliausiai tebežydėjo, nes jis nusipelno būti iš jo kildinamas.

Pasirodė, jog, kad ir koks tobulas bebūtų Vergilijaus vaizdas, vis dėlto skulptoriams neprireikė kai kurių jo bruožų. Taigi apribojama dėsnis, kad geras poetinis atvaizdavimas turįs duoti gerą ir tikrąjį paveikslą, ir kad poeto gerai atvaizduojama tik iki tol, kol visuose bruožuose galįs juo pasekti skulptorius. Linkstama šį apribojimą priimti anksčiau, negu jis bus paremtas pavyzdžiais, kurie remiasi vien plačios poetinės sferos sumetimais, neišmatuojamu mūsų vaizduotės lauku, jos vaizdų dvasingumu — vaizdų, kurie didžiausia gausybe ir įvairybe gali vienas šalia kito laikytis, vieni kitų nei uždengdami, nei sužalodami, kas atsitiktų su pačiais daiktais arba natūraliaisiais jų ženklais siauruose erdvės ar laiko rėmuose.

Bet jei mažesnioji pusė nestengia aprėpti didesniosios, tai ši gali savimi apimti mažesniąją. Noriu pasakyti: jei ne kiekvienas tapančiam poetui reikalingas bruožas gali plokštumoje arba marmure daryti vienodai gerą įspūdį, tai, gal, kiekvienas bruožas, kuriuo verčiasi skulptorius, galės daryti tiek pat gerą įspūdį poeto veikale? Be abejonės. Nes, ką mes gražu randame meno veikale, tatai gražiu išranda ne mūsų akis, bet vaizduotė akimi. Taigi galime savo vaizduotėje prasimanytiniais arba natūraliais ženklais vėl sužadinti tą patį vaizdą, vadinasi, kiekvieną kartą gali sukilti tas pats pasimėgimas, kad ir nelygaus dydžio.

Tačiau, turiu prisipažinti, kad tai priėmus, spėjimas, jog Vergilijus pamėgdžiojęs skulptorius, man atrodo kur kas nepagrįstesnis, negu jai priešingasis. Jei skulptoriai nusižiūrėjo į poetą, tai man visi jų nukrypimai suprantami ir aiškūs. Jiems teko nutolti, nes poeto vartotieji bruožai į jų veikalą įtrauktų tokių nepatogumų, kurių nematyti jojo veikale. Bet ko poetui reikėjo nukrypti? Ar tiksliai pamėgdžiodamas kievieną grupės dalį nebūtų sukūręs vykusio paveikslo? Man dar suprantama, kaip, jam savarankiškai veikiant, vaizduotė galėjo pakišti vieną ar kitą bruožą, bet niekuomet nebus aiški priežastis, kodėl jis, įvertindamas prieš akis išskleistus gražius bruožus, nusprendė, jog reikės juos pakeisti tais kitoniškaisiais.

Skulptoriui buvo svarbių priežasčių Laokoono kančiai neleisti rėkimu praplyšti. Bet jei poetas būtų turėjęs sau prieš akis tą taip graudų skausmo ir gražumo sujungimą — kas tada bebūtų jį tiek pat neišvengiamai vertę palikti taip visiškai neatžymėtą vyriško padorumo ir didžiadvasiško kantrumo idėją, einančią iš šito skausmo ir gražumo junginio, ir vienkart vertę gąsdinti mus didžiu savo Laokoono šauksmu?

Dar mažiau poetui tebūtų buvę ko žalčių apsivijimus pakeisti. Skulptūros grupėje jais užimtos rankos ir supančiuotos kojos. Kiek šis išnarstymas akiai patinka, tiek gyvai vaizduotėj lieka šis vaizdas. Jis toks aiškus ir grynas, kad žodžiais nedaug silpniau galima jį reikšti, negu natūraliais ženklais:

.... micat alter, et ipsum
Laokoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
....
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo[64].

Tos eilutės yra Salodeto; jos Vergilijui, be abejo, būtų išėjusios dar tapybiškesnės, jei regimas pavyzdys būtų uždegęs jo vaizduotę, ir, galop, tikrai geriau būtų nusisekusi kad ir štai ši vieta:

Bis medium amplexi, bis colo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis[65].

Šie bruožai, žinoma, pripildo mūsų vaizduotę. Bet ji negali prie jų sustoti. Jai nedera stengtis jų sau išsiryškinti. Čia ji turi matyti tik žalčius, tik Laokooną. Ji neturi įsivaizduoti, kokią grupę jie abeji drauge sudaro. Lig tik ji [vaizduotė] į tai įknimba — tuojau Vergilijaus vaizdas jai ima nebepatikti, ir jis jai atrodo gana netapybiškas.

Bet jei tie pakeitimai, kuriuos Vergilijus pasigautame pavyzdyje būtų padaręs, ir nebūtų nevykę, tai vis dėlto jie liktų tik nepamatuoti. Pamėgdžiojama norint panašiam tapti; bet ar galima pasidaryti panašiam, jei pakeičiama daugiau, negu reikia? Atvirkščiai, tatai darydamas aiškiai parodai, kad nenori sekti, taigi, kad nesi pamėgdžiojęs.

VII

Jei sakoma, kad menininkas seka poetu arba poetas pamėgdžioja menininką, tai tat galima dvejopai suprasti. Arba vienas padaro

antrojo veikalą tikruoju savo pamėgdžiojimo objektu, arba juodu abu turi tuos pačius pamėgdžiojamuosius objektus, ir vienas skolinasi iš antrojo pamėgdžioseną.

Aprašydamas Enėjo skydą, Vergilijus pamėgdžioja jį pagaminusį menininką, ir tai daro pirmąja to žodžio reikšme. Jo pamėgdžiojimo objektas yra meno veikalas, o ne tai, kas jame atvaizduota; bet jei jis ir aprašo, ką jame matęs atvaizduota, tai vis dėlto jis tatai aprašo tik kaip to skydo dalį, o ne kaip patį daiktą. Gi jei Vergilijus būtų pamėgdžiojęs Laokoono grupę, tai tuomet šis pamėgdžiojimas būtų antroji pamėgdžiojimo rūšis. Nes jisai būtų pamėgdžiojęs ne tą grupę, o tai, ką ji vaizduoja, ir būtų skolinęsis tik jos pamėgdžiojimo bruožus.

Pirmuoju pamėgdžiojimo atveju poetas yra originalus, antruoju — kopijuotojas. Tenai pamėgdžiojimas sudaro tik vieną dalį pamėgdžiojimo apskritai, kurs yra pamatu poeto menui, ir jis dirba kaip genijus. Jo siužetu gali būti kitų menų arba koks gamtos kūrinys. O antruoju pamėgdžiojimo atveju jis visiškai praranda savo vertę; užuot pamėgdžiojęs pačius daiktus, jis pamėgdžioja jųjų imitacijas ir mums primena negyvus kito genijaus bruožus, kaip savo paties originalius bruožus.

Jei poetui bei menininkui neretai tenka pasirinkti bendrų juodviejų objektų tą patį požiūrį, tai gali kuomet atsitikti, kad jų pamėgdžiojimai daugeliu atžvilgių sutaps, nors jie ir nebus vienas kito pamėgdžioję arba paveikę. Tie vieno meto menininkų bei poetų sutapimai, sprendžiant apie daiktus, kurių jau nebėra, vieni kitus šiek tiek nušviečia. Tačiau, tokios šviesos benorint gauti tuo būdu, kad iš tyčios darbo padarai principą ir manai, kad čia poetas, kiekviename mažmožyje bus atsižvelgęs į šią statulą arba aną paveikslą — reiškia, jog dviveidiškai jam pasitarnauji. Ir ne tik jam, bet ir skaitytojui tuo padarai gražiausiąją vietą kad ir labai aiškią, tačiau taip pat užtenkamai negyvą.

Visai suprantama, kad skaityti Valerijaus Flacco[66] ant romėnų skydų išrėžiamo sparnuoto žaibo aprašymą bus man daug aiškiau, kai aš tokio skydo atvaizdą gausiu pamatyti kur nors sename paminkle. Gali būti, kad savo gaminamuose šalmuose ir skyduose senieji ginklakaliai Marsą bus vaizdavę taip pat ties dievaitės Rėjos galva skrendantį, kaip jį sakosi vienoje monetoje matęs Addisonas, ir kad Juvenalas bus galvoj turėjęs lygiai tokį šalmą ar skydą, kai jis į tai lyg ir nurodė žodžiu, kurs visiems aiškintojams, iki Addisono[67], buvo mįslingas. Sutinku, kad Juvenalo aukštakilmį netikšą, palygintą su

Hermėjo kolona, sunku būtų atpažinti gyvenime, pačios tos kolonos nemačius ir nežinant, kad blogas yra šulas, turįs dievo tik galvą, nebent su liemeniu, kad, nematant nei jo rankų, nei kojų, mumyse turi sukilti neveikliojo vaidinys. — Nereikia tos rūšies paaiškinimų niekinti, kad ir ne visuomet jie būtų būtini, nei visuomet užtenkami. Poetas į skulptūros grupę žiūrėjo kaip į savarankišką daiktą, bet ne kaip į pamėgdžiojimą; arba skulptorius ir poetas buvo prisiėmę tas pačias idėjas, dėl ko ir galėjo jų vaidiniai sutapti, iš ko spręstina apie tų idėjų bendrumą.

Tačiau, kai Tibullas piešia Apollono paveikslą, koks jam sapne pasirodė: — Gražiausias jaunikaitis, jo smilkiniai apipinti skaisčiais laurais; Syrijos kvepalai dvelkia iš auksinių jo plaukų, kurie žvilga ant pailgo jo kaklo; žibąs baltumas ir purpurinis raudonumas sumišę visame jo kūno paviršiuje, kaip švelniuose skruostuose nuotakos, stovinčios savo mylimojo akivaizdoj: — kodėl, būtent, šitie bruožai turėjo būti pasiskolinti iš senų garsių paveikslų? Vistiek, ar Echijono[68] *Gėdingoji Nuotaka* bus buvusi Romoje ir tūkstančių tūkstančius kartų kopijuota — argi dėl to patsai jaunamartės gėdingumas būtų turėjęs dingti iš pasaulio? Arba, kai kitas poetas vadina Vulkaną pavargusiu ir jo nuo žaizdro įkaitusį veidą degančiu: nejaugi jam reikėjo pirmiau iš tapytojo veikalo sužinoti, kad darbas pavargina, o karštis paraudonina? Arba kai Lukrecijus aprašo metų laikų pasikeitimus ir juos prieš akis stato visoj eilėj jų pasireiškimų ore ir žemėje, pagal jų natūralią tvarką: tai nejaugi Lukrecijus buvo koks efemeronas [vienadienis], nepergyvenęs nė vienų apvalių metų, kad negalėjo visų tų pasikeitimų pats patirti, ir turėjo juos vaizduoti iš kokios procesijos, kurioje buvo nešamos jų statulos? Argi jam reikėjo išmokti tiktai iš tų statulų senosios poetinės priemonės toms abstrakcijoms paversti tikromis būtybėmis? Arba Vergilijaus „ant tilto įpykęs Araksas"[69], tasai taip nusisekęs paveikslas iš savo krantų išsiliejusios upės, kai ji sugriauna per ją pertiestą tiltą — argi jis nenustotų viso savo gražumo tada, kai poetas, tai vaizduodamas, būtų nusižiūrėjęs į kokį meno veikalą, kuriame tas upių dievas būtų buvęs parodytas kaip tikrai tiltą ardąs? — Kas mums veikti su tokiais paaiškinimais, kurie iš aiškiausios vietos išstumia poetą, kad prasikištų skulptoriaus sumanymas?

VIII

Poezijos ir tapybos savitarpinį panašumą Spence'as keistų keisčiausiai įsivaizduoja. Jis mano, kad senovėje abu menu buvę taip

glaudžiai susipynę, jog jie visur kur ranka rankon ėję, ir poetas tapytojo, ir tapytojas poeto iš akių nepametę. Kad poezija yra platesnis menas, kad ji naudojasi tapybai neprieinamomis grožybėmis, kad ji dažnai gali rasti progų netapybiškoms grožybėms teikti pirmenybę prieš tapybiškąsias — apie tai jis, rodos, nebus nė pagalvojęs. Todėl mažiausią ir skirtumą tematė tarp senųjų poetų ir skulptorių; ir sumyšta, — kas jį stumia ieškoti keisčiausių visame pasaulyje išsisukinėjimų.

Stacijus[70] ir Valerijus Flaccas vaizduoja supykusią Venerą ir su tokiais šiurpulingais bruožais, kad ją tą akimirksnį veikiau laikytum furija, negu meilės dievaite. Spence'as veltui tarp senųjų meno veikalų ieško tokios Veneros. Ką jis iš to išveda? Ar kad poetas turi daugiau laisvės, negu skulptorius ir tapytojas? Tokią išvadą jis iš to galėtų gauti, betgi jis visiems laikams priėmė taisyklę, kad poetiniame aprašyme geru nelaikytina niekas, kas paveikslu ar statula pavertus nepatogiai atrodo. Iš to seka, jog poetai bus nusižengę. „Stacijus su Valerijum yra iš tų laikų, kada romėnų poezija jau buvo ėmusi smukti. Ir čia jie parodo savo sugedusį skonį bei blogą sprendimą. Geresniųjų laikų poetai tapybai šitaip nenusikalsta".

Kas taip kalba, tam tikrai nereikia mokėti aiškiai skirti. Aš čia nesiimu nei Stacijų, nei Valerijų ginti, bet tenoriu bendrai pastebėti. Dievai ir dvasinės būtybės, kokius juos vaizduoja menininkas, nėra visiškai tolygūs tiems, kuriais naudojasi poetas. Menininkui jie yra suasmenintos abstrakcijos ir pasižymi pastoviai vienodu charakteriu; vien tokius juos tegali atpažinti. Gi poetui jie yra — tikros veikiančios būtybės, kurios, be savo pilnojo charakterio, turi dar ir kitų savybių bei jautulių; pastarieji, aplinkybėms kintant, gali pro charakterį prasikišti. Skulptoriui Venera nėra niekas kitas, kaip tik meilė; taigi jis jai turi suteikti visas tas dorąsias drovumo grožybes, visą tą maloniąją magą, kuri mus mielame objekte žavi, ir kurią mes todėl perkeliame į abstrakčią meilės idėją. Mažiausias nuo to idealo nukrypimas daro mums jo vaizdą nebepažįstamą. Grožybė, turinti daugiau majestotingumo negu gėdingumo, yra jau nebe Venera, o Junona. Žavumai, bet labiau valdingi, vyriški, negu meilūs žavumai, iš Veneros daro Minervą. Pagaliau, rūstaujanti Venera, keršto ir siutimo varinėjama, skulptoriui yra tikra prieštarybė, nes pati meilė niekuomet nepyksta, niekuomet nekeršija. Gi poetui Venera kad ir yra meilė, bet ji jam — meilės dievaitė, kuri, be šito charakterio, turi dar savo atskirą individualybę ir tuo pačiu pasižymi ir pasibjaurėjimo bei simpatijos

polinkiais. Ko čia stebėtis, jei ji jam užsidega rūstybe bei dūku, ypač, jei tai yra įžeista meilė, kuri tuo pavirto?

Berods, yra teisinga, kai menininkas sudėtinguose veikaluose, lygiai kaip ir poetas, Venerą arba kiekvieną kitą dievybę gali, be jųjų charakterio, kaip tikrai veikiančias būtybes vaizduoti. Bet tuomet bent tų būtybių veiksmai neturi prieštarauti jųjų charakteriui, nors jie dar nėra tiesioginės to charakterio išdavos. Venera dieviškuosius savo ginklus perduoda savo sūnui; tuos veiksmus tiek menininkas, tiek ir poetas jau gali atvaizduoti. Čia jam niekas nekliudo suteikti Venerai visą tą grakštumą ir gražumą, kurie jai tinka kaip meilės dievaitei. Tuo ji jo veikale bus veikiau dar pažįstamesnė. Tačiau, norėdama savo niekintojams, Lemnoso vyrams, atkeršyti, Venera, prisiėmusi padidintą, šiurkštų pavidalą, dėmėtais skruostais, išdraikytais plaukais, pasigriebusi degutuotą deglą, užsiklėstusi juodą apsiaustą ir įsisupusi į tamsų debesį audringai leidžiasi žemyn: šis momentas nėra skirtas menininkui, nes jis jos šiame momente nė kuo negali atžymėti. Jis tinka tik poetui, nes šis turi priemonių su kalbamuoju momentu surišti kitą, kuriame dievaitė yra visiškai Venera — taip artimai ir taip tiksliai surišti, jog mes ir furijoje nepametame iš akių Veneros. Tatai padaro Flaccas:

> .... Neque enim alma videri
> Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
> Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
> Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
> Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam[71].

Toks pat yra ir Stacijaus tikslas:

> Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
> Nec vultu nec crine prior, solvisse iugalem
> Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
> Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
> Divam, alios ignes maioraque tela gerentem,
> Tartarias inter thalamis volitasse sorores
> Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
> Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
> Limina[72].

Arba galima sakyti: vien tik poetas teturi priemonių vaizduoti neigiamaisiais bruožais ir, tuos neigiamuosius sujungęs su teigiamaisiais, du

vaizdu gali sulieti į vieną: „Nebėra maloniosios Veneros, plaukai nebėra auksine sege sujungti, ažuriniu apsiaustu nebeužsiklėtus, be savo juostos, su kitoniškomis liepsnomis, didesnėmis strėlėmis apsiginklavusi, susidėjusi su į ją [dabar] panašiomis furijomis". Bet kandangi ta priemonė neprieinama skulptoriui, tai nejaugi todėl turi nuo jos atsisakyti ir poetas? Jei tapyba nori būti poezijos seserim, tai tenebūnie ji pavydi sesuo, ir jaunesnioji tenedraudžia vyresniajai visų tų gražgrožių, kurių pati ji neturi.

IX

Norint atskirais atvejais palyginti tapytoją su poetu, reikia visų pirma atsižvelgti į tai, ar abu juodu yra naudojęsi pilna laisve, ar juodu be jokios išorinės varos galėjo siekti aukščiausiojo savo meno poveikio.

Tokia išorine vara senajam menininkui dažnai buvo religija. Jojo darbas, garbinimui bei meldimui paskirtas, ne visuomet tegalėjo būti toks tobulas, koks būtų buvęs, stengdamasis vien žiūrovą patenkinti. Prietaringumas apkrovė dievus simboliais, ir gražiausieji jų ne visur tebuvo garbinami kaip gražiausieji.

Bakchas savo šventovėje, Lemnose, stypsojo raguotas; iš čia dievobaimingoji Hipsipilė gelbėjo savo dieviškos išvaizdos tėvą, ir toks jis, be abejo, bus atrodęs visose savo šventovėse. Nes ragai buvo simbolis, padėjęs išreikšti jo esmę. Tik laisvasis menininkas, kurdamas jokiai šventovei nepaskirtą savo Bakchą, šio simbolio nepaisė, ir jei mes tarp dar išlikusių jo statulų nė vienos nerandame raguotos, tatai, tur būt, įrodo, jog nė viena jų nėra iš tų pašventintųjų, kuriose jis tikrai buvo garbinamas. Be to, visiškai galimas yra daiktas, kad ant šių pastarųjų pirmaisiais krikščionybės amžiais visų pirma krito dievobaimingųjų naikintojų įtūžimas, naikintojų, kurie šen bei ten pataupė tik tokius meno veikalus, kurie nebuvo sutepti jokiu kultu.

Bet, kadangi iškastųjų senienų tarpe yra rasta ir vienos ir kitos rūšies, tai aš linkėčiau, kad meno kūrinių vardas būtų teikiamas tik toms statuloms, kuriose menininkas galėjo pasireikšti tikrai menininku, kuriose grožis yra buvęs pirmasis ir paskutinis kėslas. Visa kita, kame matyti per aiškios žymės kulto papročių, nenusipelno šito vardo, nes čia menas dirbo ne pats sau, o buvo ištisai pagelbinė priemonė religijai, kuri jam, čia teikiamuosiuose jusliniuose vaidiniuose, liepia paisyti daugiau prasmės, negu grožio. Nors aš tuo nenoriu pasakyti, kad dažnu atveju religija nebus viso reikšmingumo perkėlusi į gra-

žumą arba, atsižvelgdama į meną ir į išprususį savo amžiaus skonį, nebus reikšmingumo pajungusi grožiui.

Tokio skirtumo nedarant, žinovas su senovės liekanų tyrinėtojų turi nuolat ginčytis, nes juodu vienas antro nesupranta. Kai anas, pagal savąjį išmanymą apie meno paskirtį spręsdamas, tvirtina, jog senasis menininkas šio ar to neįvykdęs kaip menininkas, būtent, laisvai nepadaręs, tai šis [tyrinėtojas] tatai išplės ta prasme, kad menininkui to neleidusi daryti nei religija, nei šiaip kuri kita šalia meno srities buvusi priežastis — menininkui, kaip darbininkui. Vadinasi, jis tarsis galįs žinovą atremti su pirma pasitaikiusia figūra, kurią šis, nieko negalvodamas, bet dideliam išprususio pasaulio apmaudui, vėl grąžina į sąšlavyną, iš kurio ji buvo ištraukta.

X

Mane pas Spence'ą stebina dar vienas dalykas, kurs aiškiai parodo, kaip maža jis tebus pamąstęs apie poezijos ir tapybos ribas.

„Kai apskritai dėl mūzų, — sako jis, — tai vis dėlto keista, kad, jas aprašydami, poetai yra tokie šykštūs, kur kas šykštesni, negu tai pritiktų dievaitėms, kurioms jie tokie dėkingi".

Ką veiksi nesistebėjęs, kad apie jas kalbėdami poetai to nedaro nebyle tapytojų kalba? Uranija poetams yra astronomijos mūza; iš jos vardo, iš jos veiklos mes pažįstame jos verslą. Norėdamas tatai pažymėti, menininkas turi ją vaizduoti lazda rodančią į dangaus skliautą; toji lazda, tasai skliautas, ta jos poza yra jo raidės, iš kurių mes galime sudėti Uranijos vardą. Bet kai poetas nori sakyti: „Uranija gerokai iš anksto žvaigždėse jo mirtį išskaitė", tai kodėl turi jis, atsižvelgdamas į tapytoją, pridėti: „Uranija, su lazda rankoje, su dangaus skliautu prieš akis?" Ar tai nebūtų taip, lyg žmogus, galėdamas garsiai kalbėti, griebtųsi dar ir ženklų, kuriuos išsigalvojo kurčiai turkų haremuose, pristigus balso tarp savęs susiprasti?

Ir vėl taip pat stebisi Spence'as dėl moralinių būtybių, arba tų dievybių, kurias senieji skyrė dorybėms valdyti ir žmogaus gyvenimui rikiuoti. „Verta pastebėti, — sako jis, — kad romėnų poetai apie geriausias iš tų moralinių būtybių kur kas mažiau tekalba, negu lauktum. Skulptoriai čia žymiai turtingesni, ir kas nori žinoti, kaip kiekviena iš jų atrodė, tepasižiūri į Romos imperatorių monetas. — Nors poetai šioms būtybėms dažniau suteikia asmenybinių bruožų,

tačiau, aplamai, apie jų privalumus, aprangą bei kitokį atrodymą labai mažai tepasako". —

Kai poetas įasmenina abstrakcijas, tai jas užtenkamai charakterizuoja vardas ir tai, ką jis joms liepia veikti.

Menininkas tų priemonių neturi. Taigi jam tenka įasmenintoms abstrakcijoms įduoti simbolius, iš kurių jos darosi pažįstamos. Tie simboliai, būdami tuo, kuo jie nėra, padaro jas alegorinėmis figūromis.

Štai moteriškė su kamanomis rankose; kita į koloną atsirėmusi. Jos mane yra alegorinės būtybės. Tačiau nuosaikumas, ištvermė poetui nėra alegorinės būtybės, o tik įasmenintos abstrakcijos.

Tų būtybių simbolius menininkui išrado vargas. Nes jis nė kuo kitu negali nurodyti, ką ta ar kita figūra galėtų reikšti. Tačiau kurių galų poetas turi pasiduoti tam, į ką menininką verčia vargas, nes poeto tas vargas neliečia?

Kas Spence'ui taip labai keista atrodo, yra verta, kad poetams taptų taisykle (dėsniu). Tapybos reikalai negali tapti jųjų turtu. Nėra jiems pamato pavydžiai žiūrėti į meno išrastąsias priemones poezijai pasekti ir laikyti jas tobulybėmis. Iškaišydamas figūrą simboliais, menininkas [iki tol] tik figura, buvusią padaro aukštesne būtybe. Bet kai šių tapybinių puošmenų griebiasi poetas, tai jis aukštesnę būtybę paverčia lėle.

Kiek šios taisyklės paisė senieji, tiek ją tyčia laužo naujieji poetai. Visos jų įsivaizduojamosios būtybės yra kaukėtos. O juk geriausiai apie šį maskaradą nusimanantieji mažiausiai teišmano apie svarbiausiąjį uždavinį, būtent — leisti savo būtybėms veikti ir jas jų veiksmais apibūdinti.

XI

Matyti, ir grafas Caylus reikalauja, kad poetas savo įsivaizduotąsias būtybes papuoštų alegoriniais privalumais. Apie tapybą grafas geriau nusimanė, negu apie poeziją.

Tačiau mane jo veikalas, kuriame jis šį reikalavimą iškelia, paragino klausimą giliau apsvarstyti. Čia suminėsiu vien tai, kas esmingiausia.

Grafas norėtų, kad menininkas arčiau susipažintų su didžiausiuoju poetu - tapytoju — Homeru, ta antrąja gamta. Jisai jam primena, kokios gausios, dar nesunaudotos medžiagos labai vykusiems siuže-

tams teikianti toji graiko dorojama istorija, ir kad menininkas sugebėsiąs vaizduoti juo tuobuliau, juo tiksliau jisai laikysiąsis smulkiausių poeto sužymėtų aplinkybių.

Vadinasi, tas pasiūlymas apima sumišai abejopą iš jau nurodytųjų pamėgdžiojimų. Tapytojas privaląs pamėgdžioti ne tik tai, ką poetas yra pamėgdžiojęs, bet jis turįs ir tais pačiais bruožais pamėgdžioti; jis juo privaląs naudotis ne vien kaip pasakotoju, bet kaip ir poetu.

Tačiau, jei šis antrasis pamėgdžiojimas taip sumenkina poetą — kodėl jis neturėtų sumenkinti ir menininką? Jei dar prieš Homerą būtų radusis tokia paveikslų serija, kokią grafas Caylus iš jo išgauna, ir jei mes žinotume, kad iš tų paveikslų poetas yra sudaręs savo veikalą, tai argi dėl to mūsų nusistebėjimas juo žymiausia dalimi neatslūgtų? Kaip suprasti tai, kad mūsų pagarba menininkui nė kiek nesumažėtų net kai jis ir nieko kito nedarytų, kaip vien poeto žodžius pavaizduotų figūromis bei spalvomis?

Priežastis bene bus va kokia. Skulptoriui, mums rodosi, sunkiau įvykdyti, negu išrasti; gi poetui atvirkščiai: jam, atrodo, įvykdyti lengviau, negu išrasti. Jei Vergilijui Laokoono ir jo vaikų aprangymas būtų atėjęs į galvą nusižiūrėjus į skulptūros grupę, tai sunkesnysis ir didesnysis jo vaizdo nuopelnas eitų niekais, o liktų tik mažesnysis. Nes šį aprangymą vaizduotėje sukurti yra kur kas svarbiau, negu jį žodžiais išsakyti. Gi jei menininkas tą aprangymą būtų skolinęsis iš poeto, tai vis dėlto jo nuopelnas mūsų akyse būtų gana didelis, nors jis išradumu nepasižymėjo. Nes marmuru išreikšti yra kur kas sunkiau, negu išreikšti žodžiais. Ir, palyginę išradumą su atvaizdavimu, mes visados noriai atleidžiame kūrėjui už vieną iš tų momentų tiek, kiek matomės iš antrojo su kaupu palaimėję.

Esama net atvejų, kada menininkas daugiau nusipelno, kai jis gamtą pamėgdžioja pasinaudodamas poeto [jau sukurta] imitacija, negu be jos. Tapytojas, nupiešęs gražų peizažą pagal Thomsono[73] aprašymą, bus daugiau padaręs, negu tas, kurs jį tiesiai iš gamtos nukopijavo. Šis savo pirmavaizdį akimis mato; anajam gi tenka savo vaizduotę tiek įtempti, kad jis tartųsi jį matąs. Šis iš gyvų juslinių įspūdžių padaro kokią grožybę; anas — vaizduodamasis nepastovius ir nepatvarius poeto įsiūlytus ženklus.

Bet kiek veikiai pasišaujama iš menininko nereikalauti išradumo, tiek pat veikiai jame pačiame sukyla abejingumas šiojo atžvilgiu. Nes, pamatęs, kad išradumas jo įžymiuoju privalumu nepasidarys ir kad didžiausias jojo pagirtinumas surištas su įvykdymu, jisai nebesirūpina,

ar išradimas yra senas ar naujas; ar jau nebesuskaitomą daugybę kartų juo naudotasi; ar jis priklauso jam ar kam kitam. Jis pasilieka siaurame jam ir publikai įprastų negausingų siužetų rate, ir visą savo išradumą paskiria vien permanyti tam, kas pažįstama, naujai perdėstyti senus daiktus (objektus). Tatai iš tikrųjų yra ir idėja, kurią tapybos vadovėliai jungia su išradimo žodžiu. Nes, kad jie jį ir skirsto į tapybinį ir poetinį, tai tačiau juk ir poetinis išradimas rūpinasi ne patį siužetą sukurti, bet vien jį suderinti bei išreikšti[74]. Tai, berods, išradimas, bet ne visybės, o atskirų dalių ir jų tarpusavio padėties. Tatai išradimas, bet anos žemesniosios rūšies, kurį Horacijus pasiūlė savo tragikui:

Dėlto, verčiau išrinkęs giesmę Ilijados,
Pritaikink scenai ją, užuot ką negirdėta,
Ką neregėta dar pats pirmas atidengęs[75].

Pasiūlė, sakau, bet neįsakė. Pasiūlė tai, kas šiam būtų lengviau, parankiau, sveikiau, bet ne tai, kas iš esmės geriau bei tauriau.

Iš tikrųjų, poetas yra daug palankesnėje padėtyje paimdamas doroti kokį žinomą siužetą, pažįstamus charakterius. Jis gali peršokti per šimtą negyvų mažmožių, kurie šiaipjau būtų neišvengiami, norint visumą suprasti. Ir juo greičiau jis savo klausytojų bus suprastas, juo veikiau jis juos sudomins. Šiuo patogumu naudojasi ir tapytojas, jei jo siužetas nėra mums svetimas, jei mes pirmukart pažvelgę sugauname visos jo kompozicijos kėslą bei sumanymą, jei iš sykio personažus ne tik regime kalbančius, bet ir girdime, ką jie kalba. Nuo pirmojo pažvelgimo priklauso pats didysis įspūdis; jei gi šis mus verčia sunkiai susimąstyti ir spėlioti, tai atšąla mūsų įsigeidimas susigraudinti; keršydami nesuprantamam menininkui, mes užkietėjame išraiškai, ir vargas jam, jei jis grožį paaukojo išraiškai! Tuomet mes nebe randame nieko, kas galėtų mus sugundyti parimti prie jo veikalo; ką mes matome, tai mums nebepatinka, ir ką čia turime vaizduotis — nežinome.

Dabar suglauskime abeja į krūvą: viena, kad siužeto originalumas ir naujumas toli gražu nėra svarbiausia, ko mes laukiame iš tapytojo; antra, kad siužeto pažįstamumas skatina ir lengvina jo meno poveikį. Ir aš manau, jog priežasties jo reto tesiryžimo naujiems siužetams nereikėtų su grafu Caylusu ieškoti menininko ištaigume, nežinojime, techninėse sunkenybėse meno, kuriam jis turi skirti visas savo pastan-

gas bei laiką. Ji pagrįsta giliau, ir, gal net tai, kas iš pradžių bus buvę palaikyta meno siaurinimu, mūsų pasimėgimo mažinimu, pasirodys besąs išmintingas ir mums patiems naudingas menininko santūrumas. Nesibijau ir to, kad manęs patirtis nenuginčytų. Tapytojai bus dėkingi grafui už gerus jo norus, bet vargiai jie jais pasinaudos taip gausiai, kaip jis to laukė. —

Protogenas[76] nutapė Aristotelio motiną. Nėra žinios, kiek jam filosofas už tai sumokėjo. Bet, vietoj atlyginimo, ar dar ir viršiau, davė jis jam patarimą, vertesnį už atlyginimą. Negaliu gi įsivaizduoti, kad jo patarimas būtų buvęs tuščias meilikavimas. Svarbiausia, betgi, tai, jog, žinodamas meno priedermę būti visiems suprantamam, jis jam patarė nutapyti Aleksandro darbus, apie kuriuos tuomet visas pasaulis kalbėjo, ir jis matė, jog ir ateitis dar kalbės. Tačiau Protogenas nebuvo tiek rimtas, kad galėtų Aristotelio patarimo paklausyti; impetus animi, — sako Plinijus, — et quaedam artis libido[77], — tam tikras meninis pasipūtimas, tam tikras gašlus troškimas to, kas keista ir nepažįstama, stūmė jį į visai kitus siužetus. Jis noriau piešė Jaliso, Kidippės istorijas ir kitką, ko šiandien nė įspėti nebegalima, ką tai turėjo reikšti.

XII

Homeras doroja dvi rūši būtybių bei veiksmų: matomų ir nematomų. To skirtumo tapyba išreikšti negali: jai visa yra matoma ir vienokiu būdu matoma.

Taigi, kai grafas Caylus leidžia nenutrūkstama virtine pro akis slinkti neregimųjų vaizdų eilei drauge su regimaisiais; kai jisai mišrųjų veiksmu vaizduose, kuriuose dalyvauja regimos ir neregimos būtybės, nenurodo ir, tur būt, negali nurodyti, kas daryti su pastarosiomis [neregimosiomis], — kurias matome tik mes, paveikslo žiūrovai, — kad jų nematytų, arba bent neatrodytų būtinai turį jas pamatyti paveikslo personažai: tai dėl to būtinai labai sumyšta, palieka nebesuprantama ir prieštaringa tiek visa seka (eilė), tiek ir viena kita atskira jos dalis.

Tačiau, paėmus knygą į rankas nuo šios klaidos galima dar šiaip taip apsikopti. Blogiausia čia yra tai, kad paveiksle, panaikinant skirtumą tarp regimųjų ir neregimųjų būtybių, vienkart pražūva ir visi tie būdingieji bruožai, kurie šią aukštesniąją [neregimųjų būtybių] rūšį iškelia viršum žemesniosios.

Pavyzdys. Kai, galop, dėl trojiečių likimo savo tarpe susiskaldę dievai susikauja, tai poetui ši kova vyksta neregimai, ir tasai neregimumas leidžia vaizduotei tą sceną praplėsti, ir leidžia jai kaip tinkamai dievų asmenybes ir jų veiksmus vaizduotis tokius didelius ir už paprastąjį žmogiškumą kilnesnius tiek, kiek tik ji panori. O tapybai tenka susirišti su regima scena, kurios įvairiomis būtinomis dalimis matuojami joje veikiantieji personažai. Tasai matas, kurs, štai, čia pat krinta į akis, ir kurio neproporcingumas su aukštesnėmis esybėmis — tomis esybėmis, kurios poetui buvo didelės, — tas matas tapytojo plokštumoj jas padaro milžiniškas.

Minerva, prieš kurią šiose kautynėse pirmas išdrįsta pulti Marsas, atsitraukia atgal ir galinga ranka pasigriebia nuo žemės juodą, šiurkštų didžiulį akmenį, kurį senų senovėje bendromis jėgomis vyrai buvo atritę ribai paženklinti:

Ji pasitraukė, bet akmenį grobė stipriosiomis rankomis,
Lygumoje kurs gulėjo, toks didelis, juodas, kampuotas.
Žmonės jį buvo paguldę kaip ženklą riboms savo dirvų[78].

Norint to akmens dydį prideramai įsivaizduoti, reikia atsiminti, kad Homeras savo didvyrius padaro antratiek stipresnius, kokie kad buvo stipriausieji jo meto vyrai; anie gi vyrai, kuriuos Nestoras mena iš savo jaunystės, buvę dar žymiai stipresni. Taigi aš ir klausiu: Jei Minerva akmeniu, kurį ne koks *vienas* vyras, bet vyrai iš Nestoro jaunystės laikų buvo padėję į ribą — jei jinai tokiu akmeniu sviedžia į Marsą, tai kokio gi augumo begalėjo būti pati dievaitė? Jei jos augumas buvo proporcingas akmens dydžiui, tai stebėtis nebėra ko. Žmogus, triskart už mane didesnis, aišku, galės sviesti ir triskart didesniu akmeniu. Bet jei dievaitės augumas neatitiko akmens dydžio, tai paveikslas kels neįtikimybės įspūdį, kurio nepatinkamumas nepranyks nė šaltai apgalvojus, kad dievaitė nebuvusi antžmogiškai stipri. Kur aš matau didesnį rezultatą, ten noriu matyti ir didesnius įnagius.

O Marsas, nuo šio baisingojo akmens pargriuvęs, „užklojo septynetą sklypų". Tapytojas negali tokio didelio dievo atvaizduoti. Bet jei jis negali to padaryti, tai ant žemės turėsime patiestą ne Marsą, ne homeriškąjį Marsą, bet paprastą karį.

Longinas[79] sako, jog dažnai jam atrodą, tarytum Homeras nori savo žmones išaukštinti iki dievų, o dievus nužeminti iki žmonių. Šį nužeminimą tapyba įvykdo. Joje visiškai dingsta visa, kas poeto dievus iškelia dar ir viršum dieviškųjų žmonių. Dydis, stiprumas, greitumas, kurių aukštesnį, nuostabesnį laipsnį Homeras dar vis suranda savo

dievams, negu kad to viso yra davęs įžymiausiems savo didvyriams, paveiksle nusmunka iki paprasto žmogaus lygmens. Jupiteris ir Agamemnonas, Apollonas ir Achillas, Ajaksas ir Marsas atrodo visiškai vienodos būtybės, išsiskiriančios nebent tik aiškiais išviršiniais ženklais.

Priemonė, kurios griebiasi tapyba, rodydama mums, kad savo kompozicijose šį bei tą ji laiko nematoma, yra skystas debesėlis, į kurį ji visa tai įsupa, paslėpdama nuo kartu čia veikiančių asmenų. Rodos, šis debesėlis bus paimtas iš paties Homero. Nes, kai kautynių sąmyšyje kuriam didvyriui gresia pavojus, iš kurio jo nebegali išgelbėti jokia kita, kaip tik dieviškoji galybė, — tai poetas leidžia, kad dievybė, jo saugotoja, apsiaustų jį tirštu rūku arba sutema ir pašalintų taip, kaip kad Parį išgelbėjo Venera, Hektorą — Apollonas. O šio rūko, šio debesies Caylus nepamiršta menininkui noriai pasiūlyti, nurodydamas jam ir panašių įvykių paveikslus. Bet kam gi neaišku, kad poetui įsiautimas į rūką bei sutemą yra ne kas kita, kaip poetinis tarslas nematomumui pažymėti? Todėl visuomet piktinaus, rasdamas šį poetinį tarslą įkūnytą paveiksle tikruoju debesimi, už kurio didvyris, it už kokios ispaniškos sienos, gali nuo savo priešo pasislėpti. Poetas to nenorėjo. Tai jau išeina už tapybos ribų. Nes tasai debesėlis yra čia tikras hieroglifas, vien simbolinis ženklas. Jis išvaduoto didvyrio nepadaro nematomo, bet tik žiūrovams teprimena: vaizduokitės jį nematomą. Jisai čia nėra geresnis už prirašytą korčiukę, senuose gotiškuose paveiksluose lepsinčią iš personažų burnos.

XIII

Jei Homero veikalai būtų visiškai žuvę, jei iš jo *Ilijados* ir *Odisėjos* daugiau nieko nebebūtų likę, kaip tik eilė panašių paveikslų, kokius mums perša Caylus — tai ar mes iš tų paveikslų, — kokio jie tobulo tapytojo ranka bebūtų padaryti, — galėtume įvertinti, kaip mes jį dabar įvertiname, nenoriu pasakyti, kad visą poetą, bet bent jo tapybinį talentą?

Išbandykime tik pirmą pasitaikiusią temą. Tebūnie tai maro paveikslas. Ką gi mes pamatytume menininko plokštumoje? Negyvus lavonus. Liepsnojančius laužus. Mirštančiuosius, užimtus mirusiaisiais. Rūstaujantį dievą debesyje, svaidantį savo strėles. Didžiausias šio paveikslo turtas būtų poeto neturtas. Nes vargu bau iš šio paveikslo

beatkurtume Homerą. Ką gi jis turėtų byloti? „Čia įtūžo Apollonas ir paleido strėlę į graikų kariuomenę. Daug graikų mirė, o jų lavonai buvo sudeginti".

Bet pasiskaitykime patį Homerą:

Tuoj pasikėlė jisai nuo Olimpo viršūnių supykęs,
Permetęs lanką per petį ir šūtį strėlių pasiėmęs
Ėjo, o šūty rūstingojo dievo tos strėlės žvangėjo,
Jam bežygiuojant. O ėjo jisai lyg naktis kotamsiausia.
Sėdos toli nuo laivų, atsisėdęs strėles ėmė leisti.
Garsiai nuo to suskambėjo sidabro jo lankas galingas.
Pirmu šūviu jis pataikė mulus ir šunis greitakojus,
O jau paskui ir į žmones paleido karčiąsias strėles jis:
Greitai stovykloj numirėlių daugel laužų suliepsnojo[80].

Kieka gyvenimas viršija paveikslą, tieka čia poetas viršija tapytoją. Supykęs, su lanku ir strėlių šūtimi leidžiasi Apollonas nuo Olimpo viršūnių. Aš jį ne vien nusileidžiantį matau, bet ir girdžiu jį. Sulig kiekvienu žingsniu sužvanga strėlės už rūstingojo pečių. Jis žygiuoja lyg naktis. Nūnai sėdi jis priešais laivus ir paleidžia — šiurpulingai sužvanga sidabrinis lankas — pirmąją strėlę į mulus ir šunis. Paskum savo nuodingąja užninka ir pačius žmones. Visur be paliovos blabsi medžių stuobriai su lavonais. — Neįmanoma tą muzikalinę tapybą, kurią poeto žodžiai leidžia iškart girdėti, išversti į kitokią kalbą. Lygiai negalima jos įspėti ir iš medžiaginio paveikslo, nors tai yra tik pats mažasis pranašumas, kuriuo poetinis paveikslas pasižymi prieš anąjį. Gi vyriausiasis pranašumas yra tas, kad poetas per ištisą paveikslų galeriją mus atveda į tai, ką medžiaginis paveikslas atvaizduoja.

Bet, gal, maras nėra dėkingas siužetas tapybai. Štai, kitas, magesnis akiai: Tariasi pasigirkšnodami dievai. Auksiniai praviri rūmai, palaidos grupės gražiausių ir oriausių pavidalų, su taurėmis rankose, Hebės, amžinosios Jaunystės, paslaugomi. Kas per architektūra, kas per gausumas šviesos ir šešėlių, kas per kontrastai, kas per išraiškos įvairumas! Nuo kur man pradėti, kur baigti dairytis? Jei mane tiek užkeri tapytojas, kiek gi beužkerės poetas! Atsiskleidžiau jį, ir, štai, — esu apviltas. Randu keturias nugrietas eilutes, galinčias tikti paveikslo antraštei. Jose glūdi paveikslui medžiaga. Pačios jos, betgi, nėra paveikslas:

Rūmuose Dzeuso, kur grindys auksinės, dievai susirinkę
Tarės, ką veikti. Jiems nektarą pilstė skaisčiausioji Hebė.
Vienas kitam jie pagerbti iš taurių auksinių brangiųjų
Dangiško nektaro gėrė, į Troją iš aukšto žiūrėjo[81].

Tatai būtų neblogiau apsakęs Apollonijus[82] arba dar koks vidutiniškesnis poetas. Ir Homeras čia lieka tiek pat žemiau už tapytoją, kiek tenai šis nebuvo jo panokęs.

Dar, beje, Caylus visoje ketvirtojoje *Ilijados* giesmėje neranda jokio kito paveikslo, be šito paties ketureilio. Jisai sako: „Kieka ketvirtoji giesmė yra pičpilna įvairių padrąsinimų kautis, kiek pasižymi puikiais ir ryškiais charakteriais bei meniškumu, su kuriuo mums poetas parodo paleistą judėti minią — tieka pat ji, vis dėlto, netinka tapybai". Galėjęs būtų prie to dar pridėti: kad ir kokia šiaipjau ji turtinga tuo, kas vadinama poetiniais paveikslais. Nes, iš tiesų, jų ketvirtojoje giesmėje taip gausu ir tokie jie tobuli, kaip vargu kur kitur. Kur rasi pilnesnį, įtikimesnį už Pandaro paveikslą, kai jisai, Minervos sugundytas, sulaužo paliaubas ir savo strėlę paleidžia į Menelają? Už graikų kariuomenės atžygiavimą? Už abiejų pusių puolimą? Už Odisėjaus darbą, kuriuo jis keršija už savo Leuko mirtį?

Bet kas gi iš to seka, kad nemažoje dalyje gražiausiųjų Homero vaizdų neranda sau paveikslų menininkas? Kad šis jų gali išgauti ten, kur poetas pats jų neturi? Kad tie, kuriuos jisai turi ir kuriais menininkas gali naudotis, tebūtų gana skurdūs vaizdeliai, jei jie nevaizduotų daugiau ko, negu kad menininkas jais parodo? Kas gi daugiau, jei ne mano anksčiau iškeltojo klausimo paneigimas? Kas kita, jei ne tai, kad iš medžiaginių paveikslų — kuriuos maitina Homero eilės, — kad jų ir kažin kiek gausu būtų, kad ir kažin kokie jie būtų vykę, tačiau apie tapybinį poeto talentą jie nieko pasakyti negali.

XIV

Bet jei taip yra, ir jei netapybiška poema gali tapytojui būti labai vaisinga, ir vėl gi, jei kita, būdama labai tapybiška, nėra tačiau šiam vaisinga — tai atkrinta ir grafo Cayluso mintis, kuri iš naudingumo tapytojui sprendžia apie poetų vertę, ir jų įžymumą nori pažinti iš skaičiaus paveikslų, kuriuos jie teikia menininkui.

Kad ji, toji mintis, nesulauktų: net nutylėdami negalime leisti, kad ji taptų taisykle. Tuomet juk Miltonas kristų pirmąja nekalta jos auka. Nes iš tikrųjų, rodos, jog Cayluso prieš Miltoną nukreiptasis

pasmerkimas yra ne tiek jo tautinio skonio, kiek menamosios jo taisyklės padarinys „Neregystė, — sako jis, — bus bene pats didysis Miltoną su Homeru siejąs panašumas". Žinoma, Miltonas galerijų nepripildys. Bet jei sritis kūninių akių, kol man jos tarnauja, būtų drauge ir mano vidaus regėjimo sritis, tai aš, norėdamas nuo to suvaržymo iškliūti, laikyčiau didžiai vertingu daiktu pirmojo netekti.

Todėl *Prarastasis Rojus* yra nemažiau pirmaeilė epopėja po Homero — nes joje maža terandi paveikslų — kaip kad *Kristaus Kančios Istorija* dėl to yra poema, jog vargu bau rastum bent adatos dūriui vietos, kuria nebūtų susidomėję didžiausieji menininkai. Evangelistai atpasakojo įvykį sausais prastučiais žodžiais. O menininkas naudojasi įvairiomis to įvykio dalimis, vis tiek, kad jo atpasakotojai savo ruožtu ir nepasižymėjo nė mažiausia tapybinio genijaus kibirkštėle. Yra tapomų ir netapomų įvykių. Kartais istorikas tapomiausius iš jų atpasakoja tiek pat netapybiškai, kiek ir poetas netapomiausius moka tapybiškai atvaizduoti.

Kitoniškai dalyką supratus, paprastai klaidina tik žodžio dviprasmiškumas. Poetiškas nebūtinai yra tas paveikslas, kurį galima paversti medžiaginiu vaizdu. Bet tapybiškas ir paveikslingas yra kiekvienas bruožas, kiekvienas junginys didesnio skaičiaus bruožų, kuriais poetas savo objektą padaro tokį juntamą, jog mums šis paveikslas įstringa ryškiau už jojo žodžius. Nes jis lengviau apgaubia mus iliuzija, kuriai sukelti medžiaginis paveikslas ypač tinka.

XV

Kaip patirtis moko, poetas ne vienų regimųjų daiktų vaidiniais gali sukelti tokių iliuzijų. Tatai rodo, kad menininkas nieku būdu negali sunaudoti ištisų grupių paveikslų, kurie poetui yra prieinami. Tačiau nenoriu pasinerti tokiuose pavyzdžiuose, kurie, galop, nedaug daugiau ko tepasako už tai, kad spalvos nėra tonai ir kad ausys nėra akys.

Tenoriu stabtelėti vien ties tais matomaisiais paveikslais, kurie bendri ir poetui ir tapytojui. Nuo ko gi priklauso tai, kad kai kurie tos rūšies poetiniai paveikslai yra nenaudingi tapytojui, o ir vėl, kodėl kai kurie tikrieji paveikslai, poeto bedorojami, praranda didžiausiąją savo paveikumo dalį?

Remsiuos pavyzdžiais. Kartoju: Pandaro vaizdas ketvirtojoje *Ilijados* giesmėje yra vienas iš pilniausiųjų, įtikimiausiųjų visame

Homere. Nuo pat lanko pasigriebimo iki strėlės paleidimo kiekvienas akimirksnis yra nutapytas, ir visi tie akimirksniai yra vienas kitam tokie artimi, o tačiau taip skirtingai nubrėžti, jog, jei net nemokėtum lanko valdyti, tai vienas šis vaizdas galėtų to išmokyti[83]. Pandaras išsitraukia savo lanką, ištempia templę, atidaro šūtį, išsirenka dar nevartotą, gerai paplunksnotą strėlę, uždeda ją už templės, kurią ištempia kartu su strėle, žemiau įpiovos uždėta; templė prisiartina prie krūtinės, o geležinis strėlės galas prie lanko; didžiulis suapvalėjęs lankas skiūsteli skambėdamas; templė suzvimbia, strėlė nuskrieja, godžiai besivarydama į savo taikinį.

Šio dailaus vaizdo Caylus vargu ar bus nepastebėjęs. Taigi, kodėl jis jam pasirodė netinkamas menininkui? Ir kurių galų jis besitariančių ir besivaišinančių dievų susirinkimą rado šiam reikalui tinkamesnį? Tiek ten, tiek ir čia siužetai yra matomi. O ko gi kito tapytojui labiau ir reikia jo plokštumai užpildyti, jei ne regimųjų siužetų?

Bet mįslė yra štai kokia. Nors abu siužetai, būdami regimi, tikrajai tapybai vienodai yra prieinami, tačiau esminis skirtumas tarp jų yra toks, kad tenai mes matome besiskleidžiantį veiksmą, kurio įvairios dalys mažu pamažu kartu su laiku vyksta, o čia matome sustojusį veiksmą, kurio įvairios dalys viena greta kitos erdvėje skleidžiasi. Bet jeigi tapyba, savo ženklų, arba pamėgdžiojimo priemonių padedama, gali derinti tik erdvėje ir turi visiškai išsižadėti laiko — tai besiplėtoją veiksmai [t. y. pats veiksmo skleidimasis] nebepriklauso jos sričiai. Jai lieka tenkintis veiksmais, vykstančiais greta vienas kito, arba vien kūnais, iš kurių padėties galima įspėti veiksmą. O poezija...

XVI

Bet norėčiau prisigauti prie pačių pirminių dalyko pradų.

Aš taip samprotauju. Jei tiesa, kad tapyba, pamėgdžiodama, naudojasi visiškai kitokiomis priemonėmis, arba ženklais, negu poezija, būtent, anoji lytimis bei spalvomis erdvėje, o ši — artikuliuotais garsais laike; jei tuos ženklus turi rišti neabejotinai tinkamas santykis su tuo, ką jie žymi — tai pagrečiui sužymėti ženklai taip pat gali išreikšti tik tokius daiktus, kurie patys arba jų dalys esti pagrečiui; o vienas kitą palydį ženklai turi žymėti daiktus, kurie arba patys arba jųjų dalys lydi vienas kitą.

Daiktai, kurie arba patys arba jųjų dalys esti pagrečiui, vadinasi kūnai. Tad tikrieji tapybos objektai yra kūnai su savo matomosiomis savybėmis.

Daiktai, kurie arba patys arba jųjų dalys lydi vienas kitą, aplamai vadinami veiksmais. Tad tikrasis poezijos objektas yra veiksmai.

Tačiau kūnai esti ne vien erdvėje, bet ir laike. Jie trunka ir kiekvieną savo trūkmės akimirksnį gali kitaip atrodyti ir kitaip santykiuoti. Kiekvienas iš tų akimirksninių reiškinių bei santykių yra padarinys to, kas jau yra buvę, ir jie gali būti priežastimi to, kas dar bus; o todėl gali pavirsti net kurio nors veiksmo centru. Taigi tapyba gali ir veiksmus pamėgdžioti, bet tik nurodomai — per kūnus.

Antra vertus, veiksmai negali būti patys vieni. Jie turi būti pritapę prie tam tikrų būtybių. Ir kiek tos būtybės yra kūnai arba su jomis elgiamasi kaip su kūnais, tiek poezija vaizduoja ir kūnus, bet tik nurodomai — per veiksmus.

Tapyba, savo sambūvio kompozicijose, gali naudotis tik vienu vieninteliu veiksmo momentu ir todėl turi išsirinkti ryškiausiąjį, kurs aiškiausiai nušviestų tai, kas buvo ir kas bus.

Lygia dalia ir poezija, vaizduodama besiplėtojančius įvykius, gali naudotis tik viena vienintele kūnų savybe ir todėl turi išsirinkti tąją, kuri sužadina juslingiausią vaizdą tos kūno pusės, kuri jai reikalinga.

Iš to plaukia taisyklė, reikalaujanti, kad tapybiniai būdvardžiai būtų vieningi, o kūniniai daiktai taupiai vaizduojami.

Šių sausų išvadų vėriniu aš mažiau tepasikliaučiau, jei nerasčiau, kad jas visiškai patvirtina Homero praktika, arba jei tai nebūtų veikiau paties Homero praktika, kuri mane į čia atvedė. Tik šiomis taisyklėmis pasiremiant tegalima nusakyti ir išaiškinti didžiąją šio graiko vaizduoseną, ir taip pat nepripažinti priešingos vaizduosenos taip daugelio naujesniųjų poetų, norinčių su tapytoju lenktyniuoti ten, kur jis juos būtinai turi nuveikti.

Aš randu, kad Homeras nepiešia nieko kito, kaip tik besiplėtojančius veiksmus. Ir visus kūnus, visus atskirus daiktus piešia jis tik tiek, kiek jie tuose veiksmuose dalyvauja, — paprastai tik kokiu *vienu* bruožu. Ko gi stebėtis, jei ten, kur Homeras piešia, tapytojas nedaug teranda sau darbo, arba jam čia visai nėra ko veikti, ir jei jo laimikis yra tik ten, kur istorija suveda būrį gražių kūnų gražiose padėtyse į menui parankią erdvybę? Gi poetas tuos kūnus, tas padėtis ir tą erdvybę gali tevaizduoti tik, kiek pats panori. Dalelė po dalelės peržvelgdami visą Cayluso siūlomųjų Homero paveikslų eilę, pamatysime, kad kiekvienas jų patvirtina šią pastabą.

Taigi čia aš persiskiriu su grafu, kurs, benorėdamas tinkamai aiškinti Homero vaizduoseną, tapytojo spalvingumu nori išmatuoti poeto spalvingumą.

Sakau: *vieną* daiktą Homeras paprastai iškelia tik vienu bruožu. Laivas jam yra kartą juodas laivas, kitą tuščiaviduris, trečią greitas laivas, daugių daugiausia, gerairklis juodas laivas. Smulkiau laivo jis netapo. Bet užtat iš jojo plaukimo, išplaukimo, atplaukimo sukuria išsamų vaizdą — tokį, iš kurio tapytojas, norėdamas visa iš jo perkelti į drobę, turėtų pagaminti kokius penkis, šešis atskirus paveikslus.

Kad ir ypatingų aplinkybių varomas mūsų žvilgsnį ilgiau palaikyti ties kuriuo atskiru kūniniu daiktu, Homeras vis dėlto nepaverčia jo paveikslu, paskui kurį galėtų tapytojas su teptuku sekti. Ne, jisai moka, naudodamasis nesuskaitomais įmantrumais, tą atskirą daiktą išdalinti į eilę akimirksnių, kurių kiekviename jis kitoks atrodo. O tapytojas, norėdamas jį gatavą parodyti, turi laukti, kaip anas atrodys pačioj pabaigoj. Gi poetas leido pamatyti, kaip tatai darėsi. Pavyzdžiui, Homeras nori mums parodyti Junonos vežimą. Hebei tenka jį mūsų akivaizdoj dalimis paeiliui sudėstyti. Mes išvystame ratus, ašis, sėdynę, rodiklį ir diržus bei pakanktes — ne tiek tokius, kokie jie drauge yra, kiek tokius, kokie jie atrodo Hebės rankų tvarkomi. Vieniems ratams poetas vartoja daugiau, negu vieną bruožą, ir nurodo mums aštuonis varinius ratpėdžius (spindulius), auksinius tekinius, žalvarinius ratlankius, sidabrinę stebulę, — visa atskirai. Pasakytum: kadangi ratų buvo daugiau, ne vienas, tai jiems aprašyti praverčiama tiek pat daugiau laiko, kiek kad ir pačioje tikrovėje, juos užmaunant, tenka daugiau sugaišti.

Hebė užmovė vežimui ratus aštuonpėdžius greituosius,
Gryno iškaustytus vario, pritaikytus ašiai gelžinei;
Patys tekiniai iš aukso nedilstančio kaustyti buvo,
Vario lankais aptraukti, pažiūrėti gražiais ir tvirčiausiais;
Stebulės ratų sidabrais gražiai padabintos aplinkui.
Pats gi vežimas diržais sidabruotais ir auksu dabintais
Laikės ašies, o viršum jam, iš šonų ir priešais
Buvo lenktiniai turėkliai, rodiklis gryniausio sidabro,
Tvirtas, tvirtai pritaisytas. Prie jo tai pririšusi stipriai
Gražųjį jungą auksinį ir kinkymus aukso puikiuosius,
Ruošėsi greitai. . . . .[84].

Norėdamas mums parodyti, kuo Agamemnonas vilkėjo, Homeras mūsų akivaizdoj aprengia karalių jo apdaru, dalimi po dalies: minkštais apatiniais, dideliu apsiaustu, gražiais pusbačiais, kalaviju apjuosia. Visa baigęs, karalius pasigriebia skeptrą. Apdarą pamatome poe-

tui bepiešiant apsirengimo veiksmą; kitas aprangą būtų iki paskutinio skutelio aprašęs, o veiksmu mums nieko nebūtų buvę parodyta.

Šoko iš miego ūmai: vis dar dangišką balsą girdėdams,
Sėdosi greitai ir minkštą chitoną jis vilktis pačiupo,
Gražų ir naują, paskum dar apsiaustą užsimetė šiltą.
Avės gražiausiais sandalais, prie kojų baltųjų juos rišo,
Dar per pečius kalaviją užsimetė brangų, dabintą.
Rankon paėmęs tėvų savo amžiais nedilstantį skeptrą
Jis nukeliavo stovyklon laivų variarūbių achajų[85].

O kai jam prireikia duoti mums vaizdą šio skeptro, kurs čia yra tik tėvų nedilstančiu skeptru vadinamas, arba kitą, į jį panašų kitoje vietoje, kaip skeptrą, „aukso vinelių prikalinėtą", — kaip gi, sakau, čionai elgiasi Homeras? Ar, be tų aukso vinelių, aprašys jis dar ir pagalį, išdrožinėtą jo galvą? Jei aprašymo tikslas būtų heraldiškas — taip, nes reikėtų, kad ateityje būtų į ką nusižiūrėti, gaminant į jį panašų kitą. O juk esu tikras, kad tūlam iš naujesniųjų poetų būtų iš to išėjęs toks karališko herbo aprašymas, tvirtai įsitikinus, kad jo tikrai tapybiškai pasielgta, nes gi tapytojui bus galima jį nupamėgdžioti. Bet kas darbo Homerui, kieka tapytojas paliks jo nepanokęs? Vietoj atvaizdo, jis mums papasakoja skeptro istoriją: iš pradžių šį pagamina Vulkanas; toliau jis žiba Jupiterio rankose; paskum jis iškelia Merkūro orumą; štai, jis karingojo Pelopso komandos krivulė, čia vėl ramaus Atrėjo piemens lazda, ir t. t.

Rankoje skeptrą turėdams, kurs buvo Hefaisto darytas.
Skeptrą Hefaistas tą buvo Kronidui padaręs, bet Dzeusas
Jį dovanojo Hermėjui, skelbikui, kurs Argą nužudė.
Davė Hermėjus žirgų numalšintojui vadui Pelopui.
Vadui narsiajam Atrėjui Pelopas atidavė skeptrą.
Mirdams Atrėjus paliko avių savininkui Tijestui.
Tik jau Tijestas nešiot Agamemnonui skeptrą paliko,
Tam, kurs daugybę salų valdė ir viešpatavo turtingas[86].

Iš to aš, galų gale, šį skeptrą pažįstu geriau, negu tada jį pažinčiau, kai man tapytojas prieš akis jį padėtų, arba antrasis Vulkanas pagamintų. — Man neatrodytų keista, jei matyčiau kurį iš senųjų Homero aiškintojų giriant šią vietą kaip tobuliausiąją alegoriją, kalbančią apie karališkosios galios kilmę, tarpimą, įsigalėjimą ir galutinį paveldėjimo įsitesėjimą. Berods, šypsočiaus, skaitydamas, kad skeptro padirbėjas Vulkanas žymįs ugnį, vadinasi, tai, kas žmogaus buičiai būtiniau-

sia — išgaišimą, aplamai, reikalų, vertusių pirmykščius žmones paklusti kieno vieno valiai; kad pirmutinis karalius buvęs Laiko sūnus („Dzeusas Kronidas"), šlovingas senelis, panoręs su iškalbinguoju gudragalviu Merkūru („skelbikų Argo žudytojum") valdžia pasidalinti, arba šiam ją net visiškai perleisti; kad gudrusis kalbovas savo vyriausiąją valdžią atidavęs visų narsiajam kariui („žirgų ramdytojui Pelopui") tuo metu, kai jaunutei valstybei grūmojo išoriniai priešai; kad narsusis karys, priešus sutramdęs ir, sustiprinęs valstybę, galėjęs ją pavesti sūnui, kurs, būdamas taiką mylįs valdytojas, geradaris savo tautų piemuo, davęs joms gerovės bei pertekliaus; kad tuo po jo galvos buvęs praskintas kelias turtingiausiajam jo giminaičiui („aviningajam Tijestui"). Šypsočiaus, bet vis tiek imčiau didžiau gerbti poetą, iš kurio galima tiek daug ko pasiskolinti. — Tačiau tai nebe mano reikalas. Skeptro istorija man atrodo tik lyg įmantrybė mums ties kuriuo atskiru daiktu sustabdyti, susilaikant nuo šalto jo dalių aprašinėjimo. Net Achillo priesaika savo skeptru atkeršyti, panieka, su kuria Agamemnonas jį sutinka, Homeras mums dėsto šito skeptro istoriją. Mes išvystame jį žaliuojantį ant kalnų; geležis atidalo jį nuo kelmo, nugenėja, nulupa žievę ir padaro, kad būtų parankus tautos teisėjams, tarnaudamas jų dieviškojo orumo ženklu.

Šituo skeptru aš prisiekiu, kursai nei šakų jau nei lapų
Niekad išleisti nebgali, nes kalnuos pasiliko jo šaknys
Ir nebžydės niekuomet, nes aštriuoju variu jam nupjautos
Šakos ir lapai seniai, o dabar jau jį rankoj nešioja
Sūnūs achajų, kurie teisdariais pašaukti ir kur žiūri
Žmones, kad šitie laikytų įstatymus Dzeuso aukščiausio[57].

Homerui ne tiek rūpėjo atvaizduoti dvi skirtingos medžiagos ir figūros lazdas, kiek mums sukurti juntamą vaizdą skirtingumo galybių, kurias šitie skeptrai išreiškė. Anas — Vulkano darytas; šis gi — nepažįstamos rankos kalnuos išpjaustinėtas; anas — sena taurių namų nuosavybė; šis skirtas bet kokiam žmogui; anas priklausė daugelio salų ir viso Argo monarchui; šis — vienam iš graikų tarpo iškilusiam, kuriam, tarp ko kita, buvo pavesta įstatymus saugoti. Štai, koks buvo tikrasis skirtumas, atribojęs Agamemnoną nuo Achillo; skirtumas, kurio nė patsai visos savo apakusios rūstybės varomas Achillas negalėjo išsisukti nepripažinęs.

Tačiau ne tik tenai, kur su panašiais savo aprašinėjimais Homeras jungia dar ir kitokius kėslus, bet ir tenai, kur jam rūpi tiktai vaizdas, jis šį vaizdą išbarsto tam tikroje daikto istorijoje, idant jo dalys, kurias

mes gamtoje pamatome greta, jojo vaizde taip pat natūraliai eitų viena po kitos ir su kalbos tėkme spėtų plaukti. Pavyzdžiui, Homeras nori mums nupiešti Pandaro lanką, padirbtą iš rago, tokio ir tokio ilgio, dailiai nulygintą ir abiejuose galuose aukso lakšteliais apmuštą. Kaip jis elgiasi? Ar jisai visas savybes vieną po kitos sausai išskaičiuoja? Anaiptol. Tatai reikštų, kad čia toks lankas aprašoma, bet ne nutapoma. Pradeda jis kalnų ožio medžiokle, ožio, iš kurio ragų buvo padarytas lankas. Pandaras užtiko jį uolose ir nudėjo. Ragai buvo nepaprasto didumo, todėl jisai nusprendė sunaudoti juos lankui. Prasideda darbas. Menininkas sujungia juos, nudailina, apmuša. Ir taip, kaip sakyta, mes matome, kaip poetui jis atsiranda. Gi tapytojas gali mums jį tik baigtą parodyti.

Tuoj nusitvėrė jis lanką iš poros ragų padarytą
Ožio greitkojo miškinio, kurį jis nušovęs pats buvo,
Slaptėje jo susilaukęs pataikė į pačią krūtinę
Tuokart, kai šitas ožys nuo uolos nusileisti norėjo,
Bet į krūtinę pašautas aukštielninkas žemėn nuvirto;
Ožio to buvo ragai po šešiolika plaštakų ilgio.
Tuos pasiėmęs ragus, lankdirbys įmantriai surakino,
Lanką padaręs, jį visą nušveitęs, pagražinęs auksu[88].

XVII

Bet kas nors man prikiš, jog poezijos žymės ne tik viena kitą lydinčios, o taip pat priklausančios ir nuo žmogaus nuožiūros; todėl jos, aišku, galinčios kūnus išreikšti taip, kaip jie esti erdvėje. Ir pats Homeras duodąs tokių pavyzdžių. Užtenka tik prisiminti Achillo skydą. Tai aiškiausias pavyzdys, kaip smulkmeniškai, o vis dėlto poetiškai galima vaizduoti atskirą daiktą, aprašant jo dalis vieną po kitos.

Atsakysiu į tą dvigubą priekaištą. Vadinu jį dvigubu dėl to, kad teisingas išprotavimas turi galioti ir be pavyzdžio, ir atvirkščiai: Homero pavyzdys man svarbus net ir tada, kai aš jo nemoku jokiu išprotavimu paremti.

Kadangi kalbos ženklai yra savo nuožiūra parinkti, tai jais kūno dalis galima taip pat tinkamai išreikšti paeiliui, kaip jos greta viena kitos yra išdėstytos gamtoje. Tačiau tokia yra kalbos ir jos ženklų savybė apskritai, o ne tik atsižvelgiant į tai, kaip poezijai patogiau. Poetas nori būti ne tik suprantamas, jo vaidiniai privalo būti ne tik aiškūs ir ryškūs — tuo pasitenkina prozininkas. Jisai dar nori, kad mumyse sužadinamosios idėjos būtų tokios gyvos, jog mes per greitu-

mą tartumės juntą tikruosius juslinius jų objektų įspūdžius; nori, kad tame iliuzijos akimirksnyje nebenumanytume jo čia panaudojamųjų priemonių — žodžių. Štai, ko siekė aukščiau duotasis poetinio vaizdo aiškinimas. Bet poetas visados privalo tapyti; ir mes pamatysime, kiek šiai tapybai tinka kūnas su savo pagrečiui išdėstytomis dalimis.

Kaip mes įgyjame ryškų daikto vaidinį erdvėje? Iš pradžių įsižiūrime į jo atskiras dalis, paskum jas sujungiame ir galop turime visybę. Mūsų juslė šias skirtingas operacijas įvykdo taip nuostabiai greit, jog mums atrodo, kad tebuvusi tik vienų viena operacija. O šis greitumas yra neišvengiamai būtinas, norint suvokti visybę, kuri yra ne kas kita, kaip dalių ir jų susijungimo rezultatas. Taigi ir sakykim, kad poetas gražiausiai mus perveda nuo vienos daikto dalies į kitą; sakykim, kad jis sugeba mums tų dalių jungtį labai aiškiai parodyti: kiek gi čia jam prireiks laiko? Ką akys vienu kartu apregi, tatai jis mums išskaičiuos gana lėtai, pamažu. O dažnai atsitinka, kad ties paskutiniuoju bruožu mes jau vėl esame pamiršę pirmąjį. Kaip ten bebūtų, o iš tų bruožų mums tenka atsikurti vienovę. Mums matant, stebimosios dalys visą laiką pasilieka prieš akis; jos gali jas kartkartėmis perbėgti. Gi ausiai pagautosios dalys nebegrįžta, jei jų neliko atmintyje. O jei ir užsiliko, kiek gi bus vargo, pastangų, iki visus jų įspūdžius ta pačia tvarka gyvai beatgaminsi, iki tik apylėčiai iš karto beaprėpsi, geisdamas šiaip taip suvokti visybę!

Teparodo tatai pavyzdys, kurį būtų galima pavadinti šios rūšies šedevru:

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit über niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schöne Seele.
Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.

Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einem hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.
Smaragd' und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide[89].

Tai augalai ir gėlės, kuriuos labai dailiškai ir pagal jų prigimtį tapo (piešia) išmokslintas poetas. Tapo, bet nesužadina nė mažiausios iliuzijos. Aš nesakau, kad, kas tų augalų bei gėlių nėra matęs, tas jų iš šio paveikslo visai nė įsivaizduoti negalės. Gali būti, kad visi poetiniai paveikslai reikalauja šiokio tokio su jųjų objektais apsipažinimo. Taip pat nenorėčiau užginčyti, kad poetas šitaip su objektais apsipažinusiajame negalės sužadinti aiškesnės kai kurių dalių idėjos. Tik teklausiu: kaip gi yra su visybės vaizdu? Jei ir visybė privalo patapti gyvesnė, tai nė viena atskira jos dalis neturi joje prasikišti, bet reikia, kad atrodytų, jog iš viršaus einanti šviesa yra ant visų jų vienodai paskleista; mūsų vaizduotė turi galėti vienodai greit visas jas apibėgti — kad iš jų ūmai susidėstytų tai, kas gamtoje iš karto yra pamatoma. O ar čia yra taip? Jei nėra, tai gali sakyti, kad „panašiausias tapytojo piešinys prieš šį poetinį aprašymą būtų gana blankus ir niūrus"?[90] Šis aprašymas nė iš tolo nepanokia to, ką galima išreikšti linijomis ir spalvomis plokštumoje. Gi meno kritikas, taip perdėtai jį išgyręs, bus jį visiškai netinkamu požiūriu paėmęs. Jo dėmesį daugiau bus patraukę poeto čionai įpintieji svetimi papuošalai, jausmų iškilimas viršum vegetatyvinės gyvybės, išsiskleidimas vidujinių tobulumų, kurių išviršinis gražumas tėra tiktai lukštas, negu patsai gražumas ir gyvumas bei panašumas to vaizdo, kokį mums čia gali duoti tapytojas ir kokį poetas. Vis dėlto svarbus čia tiktai pastarasis. Kas sako, kad šios vienos eilutės:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —[91]

kad šios eilutės paveikumu galėtų lenktyniuoti su Huysumo[92] imitacija, tas nepasiklausė savo įspūdžio arba jo tyčia nori užsiginti. Gi pačią gėlę rankoj laikant, galima gražiai tomis eilėmis atmintinai ją apsakyti; bet jos vienos pačios maža ką arba nieko nepasako. Kiekviename žodyje aš girdžiu dirbantį poetą. Bet nė iš tolo neįgaunu paties daikto vaizdo.

XVIII

O ar, vis dėlto, ir pats Homeras kartais nenuklimpsta į tuos sausus kūninių daiktų aprašymus? —

Aš tikiuos, jog labai nedaug tėra vietų, kuriomis čia būtų galima pasiremti; ir esu tikras, kad veikiau taisyklę patvirtina ir tas nedaugelis vietų, kurios, atrodo, sudaro jos išimtį.

Vadinasi, laiko trūkmė yra poeto sritis, kaip kad erdvė — tapytojo.

Du aiškiai skirtingu laikotarpiu vaizduoti vienu paveikslu, kaip tai daro Fr. Mazzuoli[93], dorodamas sabinių pagrobimo ir jųjų vyrų su jų giminaičiais sutaikinimo temą, arba Tizianas[94] visą sūnaus palaidūno istoriją, jo iškrikusį gyvenimą, skurdą ir atgailą — reiškia tapytojui įsibrauti į poeto sritį, ko geras skonis nepakenčia.

Stengtis skaitytojui duoti vieningą vaizdą, paeiliui jam išskaičiuojant daugel vieną visybę sudarančių dalių arba daiktų, kuriuos man gamtoje reikia būtinai vienu kartu apregėti — reiškia poetui brautis į tapytojo sritį; poetas čionai be jokio reikalo eikvoja apsčiai vaizduotės.

Tačiau, kaip du draugiški kaimynai, iš vienos pusės, nenori, kad antrasis leistų sau šeimininkauti jam priklausomoje srityje, iš antros gi, pro pirštus žiūri, jei, aplinkybių verčiami, nesilaiko griežtai nustatytų ribų ir randa abipusišką taikingą išeitį, — taip yra ir su tapyba bei poezija.

Kaip ten bebūtų, o aš sustoju prie mažmožių. Būsiu buvęs pamiršęs skydą, taigi, Achillo skydą — aną garsųjį paveikslą, kurį turint galvoj Homeras jau iš seno laikyta tapybos mokytoju. Skydas, sakysite, yra juk atskiras kūninis daiktas, kurį aprašant argi galima drausti poetui dalis pavermiui dėstyti? Ir šį skydą Homeras aprašė daugiau ne šimtu puikiausių eilučių, jo medžiagą, lytį, visas figūras, puošusias begalinę jo plokštumą — taip išsamiai, taip tiksliai, jog naujesniesiems menininkams nesunku pagal tą pavyzdį atkurti visais atžvilgiais tikrą jo piešinį.

Į šį atskirą priekaištą atsakydamas, primenu, kad jau į tai esu atsakęs. Būtent, Homeras skydą piešia ne baigtą, bet besikuriantį. Taigi, jis ir čia pasinaudojo pagirtąja įmantrybe, pakeisdamas objekto dalių sambūvį viena po kitos einančia seka, ir tuo nuobodų kūno aprašymą pavertė gyvu veiksmo vaizdu. Mes ne skydą tematome, bet dieviškąjį dirbėją jį bedirbantį. Su kūju ir replėmis stoja jis prie savo priekalo. Nukalus iš rupiosios medžiagos plokščiąsias dalis, prieš mūsų akis vienas po kito pasipila jam pagražinti skiriamieji vaizdai, po

taiklių dūžių iškylantieji iš naugės. Kol nėra visai baigtas, tol nedingsta jis iš mūsų akių. Štai, jau pagamintas. Ir mes stebimės darbu, bet su tikinčia nuostaba liudininko, mačiusio jį darant.

To negalima pasakyti apie Vergilijaus aprašomąjį Enėjo skydą. Romėnų poetas čia arba savo pavyzdžio dailumo nejautė, arba jojo skyde atvaizduosimieji daiktai jam atrodė tokie, kurių nedera mums rodyti. Buvo tai pranašavimai. Gal būt, netiko, kad dievas juos mums taip pat aiškiai išsakytų, kaip kad poetas vėliau juos išaiškina. Patys pranašavimai reikalauja tamsesnės kalbos, į kurią nesiderina tikrieji išpranašaujamųjų asmenų vardai. Visiškai įtikėtina, kad poetui ir dvariškiui užvis ir rūpėjo tie tikrieji vardai. Bet jei jį tatai ir išteisina, tai vis tiek neišdildo to blogo įspūdžio, kurį daro jojo išklydimas iš Homero kelio. Jautresnio skonio skaitytojai sutiks su manimi. Vergilijaus Vulkanas darbui pasiruošia maždaug taip pat, kaip ir Homero [Hefaistas]. Tačiau užuot, kaip Homeras, parodęs ne tik pasiruošimą darbui, bet ir patį darbą, Vergilijus, davęs mums progos aplamai pamatyti dievą su savo kiklopais betriūsiantį, staiga nuleidžia uždangą ir perkelia mus į visai kitą sceną, iš kur pamažu nuveda į slėnį, į kurį atsiskubina Venera su jau pagamintu ginklu pas Enėją. Ji atšlieja jį į ąžuolo kamieną. O kai jau didvyris pakankamai į skydą prisižiopsojo, juo atsistebėjo, atsičiupinėjo ir jį atsimėgino, prasideda skydo aprašymas, arba jojo piešimas. Bet tasai amžinas kartojimas: „Čia yra, tenai yra, netolymais to stovi, čia pat matyti" — padarė vaizdą tokį negyvą ir nuobodų, jog prireikė visų tų poetinių pagražinimų, kurių galėjo prasimanyti tik Vergilijus, kad mums nepasidarytų nepakenčiamas. Šiame paveiksle Enėjas nėra veikiąs personažas; jis tik figūromis žavisi ir nieko nežino apie jų reikšmę; bet nėra tokia nė Venera, nors jinai apie būsimų mielųjų savo vaikaičių [Romulo ir Remo] likimą bent tiek turėjo žinoti, kiek gerasis jos vyras [Vulkanas]. Bet kadangi visa tai eina iš paties poeto burnos, tai aišku, jog veiksmas visą tą laiką sustoja. Nė vienas jo aprašomųjų asmenų čia neįpintas. Todėl ir būsimieji įvykiai nė trupučio nepriklauso nuo to, ar skyde vaizduojama šita, ar visai kas kita. Pro visa ką prasišviečia gudrus dvariškis [Vergilijus], su visokiomis prisimeilinančiomis aliuzijomis (priminimais) puošiąs savo medžiagą, bet ne didis genijus, kliaująsis pačia savo veikalo vidaus stiprybe ir niekinąs visas išviršines sudominimo priemones. Vadinasi, Enėjo skydas yra tikras įtarpas, skirtas tik romėnų tautiniam išdidumui pasigerinti; tai svetimas upeliūkštis, kurį poetas nuleido į savąją srovę, geisdamas jąją pasraujinti. Gi Achillo skydas yra nuosavos vaisingos žemės derlius. Nes skydą juk reikėjo padaryti; o kadangi

iš dievybės rankų niekas, kas būtinai reikalinga, neišeina negrakštu, tai ir skydui prireikė pagražinimų. Bet, į tuos pagražinimus žiūrint tik kaip į pagražinimus, reikėjo mokėti juos į medžiagą taip įausti, kad vien ji pati mums juos iškeltų; o tatai buvo galima tik Homero būdu. Homeras leidžia Vulkanui [Hefaistui] dailinti pagražinimus, nes pastarasis privalo pagaminti jojo vertą skydą. O Enejidoj, atrodo, skydas gaminamas dėl pagražinimų, nes Vergilijui pagražinimai yra tiek svarbūs, kad verta juos aprašyti — kai jau skydas seniai padarytas.

XIX

Norėdamas atremti priekaištą, kad, esą, Homeras skydui priskyręs tiek daug figūrų, jog joms čia nė vietos nebeužtektų, Boivinas[95] ėmėsi nupiešti skydą, atsižvelgdamas į reikalingas proporcijas. Labai vykusiai jo prasimanyta įvairūs koncentriški skrituliai, nors iš poeto žodžių to niekaip nematyti; o ir iš viso niekas nerodo, kad senųjų turėta šitaip sutaisyti skydai. Kadangi pats Homeras mini „iš visų pusių išdailintą skydą", tai, norėdamas sutaupyti daugiau vietos, aš tam tikslui verčiau sunaudočiau ir įgaubtąją pusę. Nes yra žinoma, kad senieji menininkai dykos jos nepaliko, kaip Feidijo Minervos skydas įrodo. Tačiau negana, kad Boivinas liko šios galimybės nesunaudojęs; jis net be reikalo padaugino ir pačių vaizdelių skaičių, kuriuos jam, vietai šitaip per pusę sumažėjus, reikėjo surasti, kur padėti. Antai, kur poetas aiškiai tesukūrė tiktai vieną vaizdą, šis suskaldo jį į du ar tris atskirus vaizdelius. Gerai žinau, kas jį vertė taip daryti; tačiau nereikėjo tam spyrimui paklusti. Užuot stengęsis patenkinti savo priešų reikalavimus, geriau būtų padaręs, parodydamas, kad jie neteisūs.

Pavyzdys įtikimiau teparodo. Kai Homeras apie vieną miestą taip kalba:

Daug susirinko piliečių jau aikštėj, kur įprasta rinktis.
Sprendžiamas buvo čia ginčas, kuris dviejų vyrų sukeltas
Atlygio dėliai už žmogų nukautą, ir vienas jų siekdams,
Tvirtino miniai, jau visa atlyginęs, antras gi sakės,
Nieko negavęs. Abu jie pavedė bylą teisėjui.
Triukšmą pakėlė minia, gindama čia ir vieną ir antrą.
Bando skelbikai nutildyt triukšmaujančią minią. Seniūnai
Ant akmenų nutašytų štai rymo, susėdę į ratą,
Ima į savo rankas jau lazdas šaukiančiųjų skelbikų
Ir, pasirėmę jomis, štai jie skelbia paeiliui sprendimą.
O vidury jų ant žemės gulėjo du aukso talentai
Tam paskirti, kuris visą teisybę išrodys tikriausiai[96], —

tai aš manau, jog jisai čia išskleidžia tik vienui vieną — viešojo teismo vaizdą, susiginčijus dėl piniginio ieškinio už nudėtą žmogų. Gi menininkas, norėdamas tokį siužetą įkūnyti, jau jo nebegali suimti į vieną vienintelį momentą; jam tenka išsirinkti arba apskundimo, arba liudininkų apklausinėjimo, arba ištarmės akimirksnį, arba šiaip kokį kitą, kurį randa patogesnį: prieš ar po, arba tarp šių pastebėtą akimirksnį. Pastarąjį jisai kiek begalint paryškina, įkūnydamas jį su visomis tomis iliuzijomis, kuriomis plastinis menas, vaizduodamas matomuosius daiktus, prašoksta poeziją. Bet kas gi daugiau belieka poetui, šiuo atžvilgiu nuo menininko didžiai atsiliekančiam, jam įsinorėjus tą patį siužetą nutapyti žodžiais ir šio to pasiekti, jei ne tokiu pat būdu griebtis savųjų ypatingų pirmenybių? O kokios yra tos jo pirmenybės? Tai galėjimas smulkiai nupiešti ir tai, kas eina pirmiau, ir tai, kas seka paskui, įkūnijant viename meno veikalo momente, ir todėl sugebėjimas parodyti ne tik tai, ką mums vaizduoja menininkas, bet ir tai, ką jis palieka mums jauste nujausti. Tąja laisve, tuo vienu sugebėjimu poetas vėl susilygina su menininku. O jųjų veikalai panašiausi bus tada, kai abu darys vienodai gyvą įspūdį; ne tada, kai poetas vaizduotei duos mažiau, negu menininkas akims. Jei Boivinas būtų šia taisykle remdamasis sprendęs apie Homero posmą, tai jis nebūtų jame radęs tiek daug atskirų vaizdų, kiek jis atskirų laiko vienetų jame matė. Tiesa, ne visa, ką Homeras pasako, būtų galima vienui viename paveiksle sujungti; apkaltinimas ir užsigynimas, liudininkų parodymai ir susiskaldžiusios minios įsikišimas, šauklių pastangos nuramdyti sąmyšį ir teisėjų pareiškimai yra dalykai, kurie eina pavermiui; jie negali rastis vienas greta kito. Tačiau vienintelis tikras būdas medžiaginiam paveikslui žodžiais atvaizduoti yra tas, kad nesilaikoma tų meno ribų, kuriose poetas duomenis vaizdui kad ir išskaičiuoja, tačiau niekaip nevalioja sukurti paties vaizdo.

XX

Ką esu pasakęs apie kūninius daiktus apskritai, tatai juo labiau tinka gražiems kūniniams objektams.

Kūno gražumas eina iš darnaus įspūdžio įvairių dalių, kurias galima ūmai aprėpti. Taigi reikia, kad tos dalys būtų viena greta kitos. O kadangi daiktai su pagrečiomis dalimis priklauso tapybai, tai ji, ir tik ji viena tegali pamėgdžioti kūno gražumą.

Todėl poetas, tegalėdamas grožio elementus vieną po kito išreikšti, ir vengia vaizduoti patį grožį. Jis nusimano, kad tie elementai, būdami

vienas po kito sudėstyti, negalės daryti to įspūdžio, kurį jie daro greta vienas kito sustatyti; nusimano, kad sutelktas žvilgsnis, mūsų atgręžtas tiems elementams išskaičiuoti, vis dėlto neteikia mums darnaus vaizdo; taip pat nusimano, kad žmogaus jėgas prašoksta sugebėjimas įsivaizduoti tai, ką ši burna, ši nosis ir šios akys drauge teikia viename įspūdyje, jei neprisimeni, kad kur nors gamtoje arba mene esi matęs tų dalių panašius derinius.

Ir čia Homeras yra pavyzdžių pavyzdys. Jisai sako: Nirėjas buvo gražus; Achillas buvo dar gražesnis; gi Helena — dieviško gražumo. Bet niekur jis tų gražumų smulkiau neaprašinėja. Vis dėlto visa poema yra sukurta ant Helenos gražumo.

XXI

Bet ar poezija ne per daug nustos, iš jos pašalinus visus kūninio gražumo vaizdus?

Kaip tik tas pats Homeras, kurs bet kokius kūno gražumus vengia pavermiui aprašinėti, ir iš kurio mes vos prabėgomis tesužinome Heleną turėjus baltas rankas[97] ir gražius plaukus[98], — jisai, būtent, vis tiek moka mumyse sužadinti tokį jos gražumo įspūdį, jog šis toli pralenkia visa, ką menas šiuo atžvilgiu įgali pasiekti. Prisiminkime vietą, kur Helena pasirodo trojiečių tautos senių susirinkime. Garbūs seneliai pamato ją, ir vienas jų sako kitiems:

> Nėr ko stebėtis, kad šitaip trojėnai ir vyrai achajai
> Vargsta taip ilgai kariaudami štai dėl tokios moteriškės:
> Dievė tikra, kaip sau norit žiūrėkit, gražesnės nematėt[99].

Kas gyviau galėtų sukelti grožybės idėją už šaltą senatvę, pripažįstančią, kad verta dėl jos kariauti, tiek daug kraujo ir ašarų pralieti?

Ko Homeras negali atskiromis dalimis aprašyti, tatai jis leidžia suvokti iš paties įspūdžio. Pieškite mums, poetai, grožybės keliamą pasimėgimą, patraukimą, meilę, džiaugsmą, ir jūs nupiešite ją pačią.

Kitas būdas, kuriuo poezija, vaizduodama kūno gražumą, vėl nori lygintis su menu, yra tas, kad ji gražumą magà paverčia. Maga yra grožis, reiškiamas judesiu, ir jis itin todėl mažiau tinka tapytojui, negu poetui. Tapytojo kūrinyje judesį galima tik įspėti; bet iš tikrųjų jo figūros yra nejudančios. Vadinasi, maga jam tampa grimase. Bet poezijoj ji pasilieka, kas buvusi — judąs gražumas, kurį mes pakartotinai trokštame matyti. Jis ateina ir nueina; o kadangi mes iš viso judesį lengviau ir gyviau atsimename, negu pačias lytis ar spalvas, tai

maga mus juo stipriau veikia, negu gražumas. Net Anakreonas verčiau rinkosi lyg ir netinkamą kelią, reikalaudamas iš tapytojo negalimo daikto, negu išsižadėjo maga pagyvinti savo mergelės paveikslą. „Leisk, kad švelnų jos smakrą, — įsako jis menininkui, — kad marmurinį jos kaklą visos gracijos apsuptų!" Kaip? Tiksliausiai pažodžiui? Tatai jokioms tapybos priemonėms neįkandama. Tapytojas galėjo padaryti smakrą gražiausiai apvalainį, su puikiausia duobute, kaklui suteikti šauniausią gymį; bet daugiau nieko. Pakraipyti šitą gražų kaklą, leisti raumenims pažaisti, kuo anoji duobutė tai daugiau, tai mažiau paryškėtų — pati tikroji maga prašoktų jo jėgas. Poetas parodė didžiausias išgales, kuriomis jo menas mums grožį juntamą padaro; tepaieškai ir menininkas savo mene stipriausios išraiškos. Tai dar vienas pavyzdys anksčiau buvusiai pastabai paaiškinti, kad poetas, net jei jis apie meno veikalus kalba, ką nors aprašydamas vis tiek nėra verčiamas pasilikti meno rėmuose.

XXII

Dzeuksis[100] nupiešė Heleną ir sumojo po paveikslu įrašyti anas garsiąsias Homero eilutes, kuriose susižavėję seniai pasako savo jausmus. Dar niekados tapyba su poezija taip nelenktyniavo. Pergalė liko nenulemta, ir abi nusipelnė apvainikuojamos.

Nes lygiai kaip išmintingas poetas parodė mums grožybę tik jos keliamame įspūdyje, nusimanydamas nestengsiąs atvaizduoti ją pačią padaliui, taip pat padarė ir nemažiau išmintingas tapytojas, nupiešdamas grožybę ne kuo kitu, kaip jos pačios sudedamosioms dalimis, manydamas, kad jo menui nepritinka naudotis kitokiomis priemonėmis. Jo paveikslas susidėjo iš vienintelės Helenos figūros, kuri stovi nuoga.

Vien dėl keistumo, palyginkime su juo tą paveikslą, kurį iš anųjų Homero eilučių Caylus perša naujoviniam menininkui: „Baltu šydu apsisiautusi, pasirodo Helena tarp įvairių senių, kurių tarpe yra ir Priamas, pažįstamas iš savo karališkojo orumo. Menininkas turi ypatingai stengtis, kad mes grožybės triumfą pajustume iš šitų senių godžių žvilgsnių ir iš visų tų nusistebėjimo išreiškimų anųjų atvėsėlių diengalių veiduose. Scena vyksta ties vienais iš miesto vartų. Paveikslo giluma gali pranykti atvirame danguje arba aukštesniuosiuose miesto pastatuose; ana atrodytų drąsiau, bet tinka ir viena ir kita".

Įsivaizduokime šį paveikslą, nupieštą didžiausio mūsų dienų tapytojo ir palyginkime jį su Dzeuksio veikalu. Katrame matysis tikrasis

grožybės triumfas? Šiame, kuriame aš pats ją jaučiu, ar aname, kuriame aš apie ją turiu spręsti iš sujaudintų žilabarzdžių mimikų? *Turpe senilis amor*; godus žvilgsnis ir oriausiąjį veidą daro juokingą, o senis, reiškiąs jaunuoliškus geismus, yra net koktus daiktas. Homero seneliams to prikišti negalima; nes jų juntamasis susijaudinimas yra akimirksninė žiežirba, kurią jų išmintis tuojau užgesina; ji paskirta tik Helenai pagerbti, bet ne jai stačiai pažeminti. Parodę savo jausmą, jie tuojau priduria:

> Bet, kad tokia skaisti ta gražuolė, lai plaukia laivais ji
> Ten, kur jos kraštas, o mums ir vaikams lai neteikia nelaimių[101].

Be šio sprendimo būtų jie seni gašluoliai — tokie, kuriuos matome Cayluso paveiksle. O į ką jie čionai kreipia savo godžius žvilgsnius? Gi į suvystytą, pridengtą figūrą. Bene tai Helena? Man nesuprantama, kaip galėjo ją Caylus čia su šydu palikti. Nors Homeras ir aiškiai apie jį kalba:

> Baltu šydu, kaip sidabro migla susisupsčius, Helena,
> Žengė iš rūmo, nubraukusi ašarą graudžią nuo skruosto —[102]

tačiau tik tam, kad gatves su juo perėjus; o kad ir tokia seneliai ja stebisi, dar jai šydo nenusiėmus arba neprasiskleidus, tai juk ne pirmas buvo šis kartas, kai jie ją matė. Vadinasi, jųjų prisipažinimas nebuvo kilęs iš akimirksninio pažvelgimo, bet jie jau nekartą bus jautę tai, ką šia proga pirmą sykį prisipažino jaučią. Paveiksle to nematysi. Jei aš čia regiu susižavėjusius senius, tai vienkart noriu matyti ir tai, kas juos privertė žavėtis; ir aš lieku labai užgautas, nematydamas, kaip sakyta, daugiau nieko, kaip sumuturuotą, pridengtą figūrą, į kurią jie gašliai žiopso. Kas čia liko iš Helenos? Baltas šydas ir viena kita taisyklinga josios linija, kiek iš viso pro apdarą matyti linijų. Tačiau, gal nė grafas nemanė, kad jos veidas turėjo būti pridengtas, o šydą jis mini tik kaip vieną jos apdaro dalį. Jei taip, tai aš iš naujo nustembu: grafas gi taip rūpestingai perša menininkui išraišką senelių veiduose; tik apie Helenos veido gražumą nė žodžio nesako. Štai dora grožybė, su gailesčio ašara akyse, nedrąsiai besiartinanti — ir kas gi? Ar jau aukščiausiasis grožis mūsų menininkams yra toks paprastas daiktas, kad nebėra jiems ko apie jį priminti? Arba, gal, išraiška yra daugiau kas, negu grožis? O gal ir paveiksluose mes jau pripratę esame, kaip ir scenoje, bjauriausią aktorę laikyti patraukia princese, jei tik jos princas prisipažįsta ją karštai mylįs?

Iš tikrųjų: Cayluso paveikslas, palygintas su Dzeuksio paveikslu, būtų lyg pantomima prieš kilniausiąją poeziją.

Senovėje Homeras, be abejonės, uoliau buvo skaitomas, negu dabar. O vis dėlto ne tiek jau daug minima paveikslų, kuriuose senieji menininkai bus iš jo ką ėmę. Atvejais vietas, kur poetas tik pirštu tenurodo į tam tikrus kūno gražumus, bus jie rūpestingai sunaudoję. Jie juos piešė, gerai numanydami, kad tik šiuose dalykuose jiems nėra ginama su poetu lenktyniuoti. Be Helenos, Dzeuksis yra dar ir Penelopėją nupiešęs; ir Apello Diana buvo homeriškoji Diana, lydima savo nimfų. O, rodos, jog veiksmus iš Homero piešti tik dėl to, kad ten įvairi kompozicija, geri kontrastai, dailūs apšvietimai, senieji menininkai nemėgo ir negalėjo mėgti tol, kol meną varžė siauros aukštosios jo paskirties ribos. Todėl jie mito poeto dvasia. Jųjų vaizduotė buvo pripildyta kilniausių jo bruožų. Jo įkvėpimo ugnis uždegdavo jųjų įkvėpimą. Jie matė ir jautė kaip jis. Ir taip jų veikalai buvo Homero veikalų atspaudai, nesantykiuodami su jais, kaip portretas su originalu, bet kaip tėvas su savo sūnumi. Panašūs buvo, bet ir skirtingi. Panašumas tas dažniausia išsibaigė vienu vieninteliu bruožu; visi kiti neturi tarp savęs nieko bendra, neskaitant to, kad panašiuoju savo bruožu derinosi ir paveiksle ir poezijoj.

Be to, kadangi Homero poezijos kūriniai senesni buvo už bet kurį meno kūrinį; kadangi Homeras anksčiau už Feidiją[103] ir Apellą tapytojo akimis stebėjo gamtą — tai nebėra nuostabu, jog menininkai jau Homero veikaluose susirado sau labai naudingų pastabų anksčiau, negu patys suspėjo jas iš gamtos išgauti; godžiai jie jas gaudė, eidami per Homerą gamtos pamėgdžioti. Feidijas prisipažįsta, kad, kurdamas savo olimpietį Jupiterį [Dzeusą], turėjo galvoj šias eilutes:

Ir visagalis Kronidas pajudino antakius savo:
Jo garbiniai kvepiantieji ant jojo galvos amžinosios
Suplevėsavo — staiga daugiakalnis Olimpas sudrebo[104].

Ir kad joms padedant dieviškasis veidas esąs nusisekęs taip, „lyg kad būtų iš paties dangaus nutrauktas"[105]. Kam atrodo, jog tatai nieko daugiau nereiškia, kaip tik, kad skulptoriaus vaizduotė, kilnaus poeto vaizdo uždegta, įgijo tokių pat kilnių vaidinių, tas, man rodos, pražvelgia tai, kas esmingiausia, pasitenkindamas pačiu bendruoju nurodymu. O juk nuodugnesnis pasimėgimas plaukia kaip tik iš labai specialių žymių. Kiek aš suprantu, Feidijas vienkart prisipažįsta, jog jis toje vietoje pirmiausia aptikęs, kiek raiškos (ekspresijos) susitelkę antakiuose, — „kokią didelę sielos dalį"[106] jie žymi. Gal būt, kad ta

vieta palenkė jį kruopščiau išdirbti ir plaukus, norint kaip nors išreikšti tai, ką Homeras vadina ambroziškais plaukais. Nes yra žinoma, kad senieji menininkai, prieš Feidiją, apie veido mimiką ir reikšmę mažai tenusimanė ir ypač maža tesirūpino plaukais. Dar Myronui[107] abiem atvejais galima šį tą prikišti, kaip pastebi Plinijus; pasak jį, Pitagoras Leontinas buvo pirmutinis, iškėlęs plaukų puošnumą. Ko Feidijas iš Homero išmoko, to kiti menininkai išmoko iš Feidijo veikalų.

Paminėsiu dar vieną tos rūšies pavyzdį, visuomet manyje kėlusį didelį pasitenkinimą. Prisiminkime, ką Hogarthas sako apie Belvederio Apolloną. „Tą Apolloną, — sako jis, — galima matyti drauge su Antinoju tuose pačiuose rūmuose, Romoje. Bet jei Antinojus žiūrovą nustebina, tai Apollonas jį sukrečia. Kaip keliauninkai išsireiškia, sukrečia jo išvaizdą, kurioj matyti kažkas daugiau, negu žmogiška, ko jie, aplamai, nesugeba nusakyti. O tasai įspūdis, sako jie, juo labiau nustebina dėl to, kad ėmus jį tirti, net paprasta akimi suvoki pavidalo neproporcingumą. Vienas iš didžiausiųjų skulptorių, kuriuos mes turime Anglijoje, neseniai buvo tenai nukeliavęs pamatyti tų statulų, ir jis patvirtino man tai, ką čia esu pasakęs, ypač, kad pėdos ir kulšys, palyginus su aukštutinėmis dalimis, yra per ilgos ir per plačios. O vienas iš didžiausiųjų italų tapytojų, Andreas Sacchi, atrodo, yra tos pačios nuomonės, nes šiaip jisai (garsiajame paveiksle, kurs dabar yra Anglijoje) į savo Apolloną, vainikuojantį kompozitorių Pasquilini, vargu, ar būtų dėjęs lygiai tokias pat proporcijas, kokias turi Antinojus, kadangi jis šiapjau atrodo tikra [anojo] Apollono kopija. Nors labai dideliuose veikaluose dažnai tuojau matyti, kad į kokį ne taip svarbų dalyką nekreipiama dėmesio, tačiau čionai to negalėjo būti. Nes gražioje statuloje teisingas santykis yra viena iš jos esminių grožybių. Todėl išeina, kad tie sąnariai tyčia pailginta, šiaip lengva būtų buvę to išvengti. Taigi tirte ištyrę šios figūros gražumą, galėsime pamatuotai manyti, kad tai, kas iki tol, iš bendro jos vaizdo, buvo palaikyta kaip neapsakomai puiku, kyla iš vienoje jos dalyje susektos klaidos". — Visa tai yra labai aišku. Pridurių, jog jau Homeras tatai juto ir nurodė, kad yra koks kilnus atrodymas, kyląs tik iš šio pėdų ir kulšių padidinimo. Nes, lygindamas Odisėjų su Menelaju — kaip katras nuaugę — Antenoras sako:

Tai Menelajas atrodė stambesnis, pečių platesnių tik,
Kol jie stovėjo, betgi susisėdus — rimčiau Odisėjus
Mums ten atrodė. . . . .[108].

Vadinasi, kadangi Odisėjus įgaudavo rimtumo sėdėdamas, kurį tuo metu prarasdavo Menelajas, tai lengvai galima nustatyti santykį, buvusį tarp abiejų liemenų su kojomis ir kulšimis. Odisėjus ilgesnes turėjo liemens proporcijas, o Menelajas — pėdų ir kulšių.

XXIII

Viena vienintelė nevykusi dalis gali sugadinti daugelio kitų darnų įspūdį. Bet daikto tai dar nesubjaurina. Bjaurume dalyvauja didesnis nesuderintų dalių skaičius. Tatai mes taip pat iš karto turime pastebėti, norėdami pajusti, jog čia yra priešingybė to, kas mumyse kelia grožio jausmą.

Tokiu būdu iš esmės nė bjaurumas negali būti poezijos siužetu. O vis dėlto Homeras Tersito asmenyje atvaizdavo tikriausiąją bjaurybę, aprašydamas ją dalimis — pavermiui. Kodėl jis, bjaurybę piešdamas, leido sau tai, ko grožį vaizduodamas pats taip apdairiai vengė? Argi bjaurybės įspūdis, išskaičiuojant paeiliui josios elementus, nenustoja tiek pat, kiek grožybės įspūdis, išskaičiuojant šiosios elementus?

Žinoma, kad taip ir yra. Bet čia pat atsiranda ir kas Homerą išteisina. Kaip tik dėl to, kad poeto vaizduojamoji bjaurybė virsta mažiau atstumiančiu kūninių netobulumų reiškiniu ir savo įspūdyje tarytum nustoja buvusi bjaurybe — dėl to ji poetui ir pasidaro vartotina. Ir ko jis savarankiškame siužete sunaudoti negali, tatai jis paima kaip elementą, išgauti ir sustiprinti tam tikriems mišriems jausmams. Stingant grynai maloniųjų jausmų, jis stengiasi šiais mus sudominti.

Tie mišrieji jausmai sudėti iš to, kas juokinga ir baisu.

Homeras Tersitą padaro bjaurų, kad šis būtų juokingas. Bet Tersitas ne dėl vieno savo bjaurumo yra juokingas; nes bjaurumas — tai netobulumas, o kad kas būtų juokinga, reikia kontrasto iš tobulumų ir netobulumų[109]. Taip tatai aiškina mano draugas [Mendelssohnas]. Prie to aš norėčiau pridėti, kad tasai kontrastas neturi būti perdaug raižus ir aštrus — kad priešingybės, kalbant tapytojų kalba, turi būti tokios, kurias būtų galima vieną į kitą įlieti. Išmintingas ir teisingas Aisopas netaps juokingas, pridėjus jam Tersito bjaurumą. Paika tebuvo juokdarystė, kai pamokantį jo pasakų komiškumą (gelaion) norėta perkelti į jo asmenį, priskiriant jam nenuaugimą. Nes nenuaugęs kūnas ir graži siela yra it aliejus su actu, kuriuos, kad ir sumaišytus, skonis vistiek kiekvieną atskirai junta. Negausi čia nieko trečia.

Kūnas kelia koktumą, siela gi — pasimėgimą; eina katras savo keliu. Tik kai nenuaugęs kūnas yra kartu ir silpnas (marus) bei liguistas, kai jis sielai trukdo reikštis, kai virsta jai žalingu nuotarties šaltiniu — tuomet koktumas ir pasimėgimas susimaišo į viena. Bet naujasis iš to kilęs reiškinys nėra juokas, o gailestingumas, ir tasai objektas, kurį mes be to būtume tik gerbę, pasidaro įdomus. Nenuaugęs, marus Pope[110] savo draugams buvo kur kas įdomesnis už gražųjį ir sveikąjį Wicherley'ų[111] — saviesiems.

Tačiau koks nejuokingas bebūtų Tersitas vienu tik savo bjaurumu, toks pat nejuokingumas būtų jis ir be jo. Bjaurumas, to bjaurumo sutarimas su jojo charakteriu; vieno ir antro prieštaravimas idėjai, kurią jis buvo susikūręs apie savo paties reikšmingumą; nežalingas, jį vieną težeminąs, pikčiurniškas jojo plepumas, — visa kartu tarnauja šitam tikslui. Pastaroji aplinkybė yra nekenksmingumas (ū fthartikon), kurio Aristotelis[112] iš komiškumo būtinai reikalauja; lygiai taip pat ir mano draugas laiko būtina sąlyga, kad anas kontrastas nė kuo nebūtų svarbus ir nelabai mus tedomintų. Nes tik pabandykime įsivaizduoti, kad pačiam Tersitui savo pašaipųjį Agamemnono žeminimą būtų tekę ne pora guzų, bet gyvybe atlyginti — juokai mums bematant išbyrės. Nes tasai šlykštuolis yra vis dėlto žmogus, kurio sunaikinimas mums visados atrodytų didesnė žala už visus jojo luošumus bei ydas.

Bet tarkime, kad Tersito kurstymai būtų sukėlę maištą, kad įsiutinta minia būtų tikrai leidusis į laivus, išdavikiškai palikdama savo vadus, o vadai būtų patekę kerštingiems priešams į rankas, ir tenai dieviškoji bausmė būtų visiškai sunaikinusi ir laivyną ir minią — kaip gi tada būtų mums atrodęs Tersito bjaurumas? Jei nekenksmingas bjaurumas yra juokingas, tai kensmingasis visuomet bus baisus. Nemoku to kitu kuo geriau paaiškinti, kaip pora vykusių vietų iš Shakespeare'o: Edmundas, grafo Glosterio pavainikis — *Karaliuje Lyre* — yra nė kiek nemenkesnis piktadaris už Gločesterio hercogą Ričardą, šlykščiausiais nusikaltimais prasiskynusį kelią į sostą, į kurį jis įžengė Ričardo III-ojo vardu. Betgi, kaip yra, kad anas nė iš tolo nekelia tiek šiurpo ir pasibaisėjimo, kaip šis? Kai aš girdžiu pavainikio žodžius:

Gamta, tu mano deivė, tavo dėsniams
Aš paklusnus esu. Kam reikia man
Bjauriam sloguty papročių kamuotis
Ir būti skriaudžiamam žmonių keistybių
Todėl, kad aš tiktai per dvylika

Ar keturiolika šviesių mėnulių
Vėliau esu už savo brolį gimęs.
Kodėl aš pavainikis ar gautinis?
Juk mano kūnas toks gražus, sutikęs,
Juk protas toks taurus, o aš atrodau,
Kaip tikras gerbiamos ponios sūnus.
Už ką mums pavainikio vardą kergia?
Neteisėtas? gautinis? pavainikis?[113]

tai aš girdžiu velnią, bet matau jį šviesos angelo pavidale. Gi Gločesterio grafą girdėdamas sakant:

Juokai man žaisti nėr visai magu,
Nei veidrodin pažvelgus pasidžiaugt;
Rupus, didingai meilei — žuvęs aš,
Kad dar galėčiau nimfoms krist glėbin;
Gražaus netekęs būdamas stuomens,
Neprusintas, apviltas dar gamtos,——
Aš šiuo ištižusiu taikos metu
Neįmanau, kaip laikas leist smagiai —
Be to, kad saulėje šešėlį vyt
Ir augumą netikusį matyt:
Tiktai, kad negaliu, kaip mylintis,
Grakščiom kalbom sau trumpinti dienas —
Esu palinkęs eit tarnaut piktam,[114]

aš girdžiu velnią ir matau velnią — pavidale, kurį tik piktajam tedera turėti.

XXIV

Šitaip naudojasi poetas bjaurumo lytimis; o kaip yra leista naudotis jomis tapytojui?

Tapyba, kaip pamėgdžiojamasis menas, bjaurumą sugeba išreikšti; tapyba, kaip dailė, reikšti jo nenori. Pirmąja prasme imamai, jai priklauso visi matomieji daiktai, o antrąja — ji tenkinasi tik tais regimaisiais daiktais, kurie žadina malonius jausmus.

Bet argi imitacijoj nemėgiami ir nemalonieji jausmai? Ne visi. Įžvalgus meno kritikas[115] tatai pastebėjo jau apie pasišlykštėjimą kalbėdamas. Jisai sako: „Baimės, liūdesio, išgąsčio, gailestingumo ir t. t. vaidiniai gali sužadinti tik nesmagumą — kiek mums blogybė atrodo

tikra. Taigi, nusimanant, kad čia būta tyčiomis sukurtos iliuzijos, jie gali pavirsti maloniais jausmais. O atkarus pasišlykštėjimo jausmas, pagal vaizduotės dėsnį, sukelia sieloje jau patį vaidinį, ar daiktas atrodo tikras, ar ne. Tad ką padės užgautai sielai, kai ji suvoks, jog objektas tėra tik pamėgdžiojamojo meno padarinys? Nesmagumas joje kilo ne pažinus, kad blogybė yra tikra, bet vien ją įsivaizdavus. Vadinasi, pasišlykštėjimo jausmas visuomet yra kažkas realu, bet niekados ne imituota".

Tą pat galima pasakyti ir apie formų bjaurumą. Šis užgauna mūsų regą, prieštarauja mūsų skoniui, prisirišusiam prie tvarkos ir darnumo ir kelia pasišlykštėjimą, neatsižvelgiant, ar tikrai yra objektas, kuriame mes jį suvokiame. Nenorime Tersito matyti nei tikrovėj, nei paveiksle. Atvaizduotas jis mažiau koktus teatrodo ne dėl to, kad bjaurios jojo lytys paveiksle būtų nustojusios bjaurumo, bet dėl to, kad mes sugebame nuo to bjaurumo atsieti ir magintis tik tapytojo menu. Bet ir šį pasimėgimą kiekvieną akimirksnį nutrauks samprotavimas, kaip nederamai naudotasi menu. O neretai, šitaip besamprotaujant, bus pažemintas ir menininkas.

Aristotelis nurodo kitą priežastį, kodėl mums patinka net tiksliausieji atvaizdai daiktų, kuriais mes tikrovėje bodimės: tai visuotinis žmogaus smalsumas. Mes džiaugiamės arba galėdami iš atvaizdo pažinti, kas yra daiktas (ti hekastón), arba iš jo spręsti, kad tai yra šis ar tas (hóti hūtos ekeinos). Tačiau ir iš to nieko gera neišplaukia bjaurumo naudai tapyboj. Mogis, sukilęs mums savo smalsumą betenkinant, yra akimirksniškas ar atsitiktinai tesurištas su objektu, kuriuo šis esti patenkinamas. Gi bodėjimasis, atsirandąs pamačius bjaurybę, yra nenutrūkstamas ir jį sukėlusiam daiktui esmingas. Taigi, kaip gali juodu vienas kitą atsverti? Dar mažiau nemalonų bjaurumo įspūdį tegali įveikti mažutis malonumas, gaunamas pastebėjus panašumą. Juo tiksliau aš bjaurų povaizdį palyginu su bjauriuoju pirmavaizdžiu — juo stipriau ima veikti mane tasai įspūdis; tokiu būdu, palyginimo mogis manyje veikiai dingsta, ir, be bodėjimosi dvigubu bjaurumu, nieko kito nebejaučiu. Sprendžiant iš Aristotelio duotųjų pavyzdžių, atrodytų, tarytum jis formų bjaurumo nenori priskirti prie nepatinkamųjų objektų, kurie pamėgdžiojami gali patikti. O šie pavyzdžiai yra plėšrieji žvėrys ir lavonai. Pirmieji gąsdina, kad ir nebūdami bjaurūs; ir ne jų bjaurumas, bet tasai išgąstis atvaizduotas pavirsta malonumu. Taip pat yra ir su lavonais. Dėl to, kad stipriau pajuntame gailestingumą, kad susišiurpiname pamąstę apie savo pačių galą, atkaru yra matyti tikrovėj lavoną. Bet matydami atvaizdą, įsiti-

kiname esą pasidavę iliuzijai, ir tada anas gailestingumas nebėra toks raižus. Čia prisiplakusios meilikaujančios aplinkybės gali mumyse arba šį nelemtą prisiminimą visiškai išblaškyti, arba su juo taip susilieti, jog tariamės matą labiau tai, kas pageidaujama, negu tai, kas baisu.

Tad, kadangi formų bjaurumas — dėl to, jog jį gimdąs jausmas yra kad ir nemalonus, bet ne iš tų nemaloniųjų jausmų, kuriuos pamėgdžiojimas padaro malonius — iš esmės negali būti tapybos, kaip dailės, objektu, — tai paisytina dar ir tai, ar negalėtų naudotis juo tapyba, kaip ir poezija — kitiems jausmams sustiprinti.

Ar dera tapybai griebtis bjaurių lyčių juokingumui ir baugumui išgauti?

Nedrįstu be niekur nieko neigiamai į tai atsakyti. Žinoma, nekenksmingas bjaurumas ir tapyboje gali būti juokingas — ypač, jei su tuo rišamas troškimas sužavėti ir oriai atrodyti. Taip pat yra tikra, kad žalingasis bjaurumas, koks matyti gamtoje, yra ir paveiksle baisus, ir kad anas komiškumas ir šis išgąstingumas, kurie jau patys yra mišrūs jausmai, pamėgdžiojami įgyja naujo patraukumo ir malonumo.

Tačiau aš nesu tikras, ar, nežiūrint to, tapyba ir poezija čia yra visiškai vienodoje padėtyje. Poezijoje, kaip jau pastebėjau, bjauri lytis, josios dalių sambūvį pakeitus sekiąja tvarka, beveik nepadaro koktaus įspūdžio; šiuo atžvilgiu ji tarytum liaujasi buvusi bjaurybe, ir todėl su kitais reiškiniais gali juo tampriau susijungti naujam, ypatingam įspūdžiui sukelti. Gi tapyboje visi bjaurumo elementai veikia sutelktai ir pasirodo nedaug silpnesni, negu pačioje tikrovėje. Iš to matyti, kad nekenksmingasis bjaurumas gana neilgai tegali būti juokingas; nemalonieji jausmai paima viršų, ir kas pačioje pradžioje buvo juokinga, vėliau pasidaro tik koktu. Ne kitoniškai yra ir su kenksminguoju bjaurumu; baisumas pamažu išsenka, ir nepakitusi palieka tik iškraipytoji lytis.

Tatai apsvarstęs, grafas Caylus visiškai gerai padarė, Tersito epizodą išleisdamas iš savo homerinių paveikslų eilės. Bet ar todėl taip pat bus teisinga norėti, kad jo Homere nebūtų? Man nemalonu, kad taip galvoja šiaipjau labai gero ir jautraus skonio mokslininkas[116].

XXV

Ir antrasis skirtumas, kurį paminėtasis meno kritikas randa tarp pasišlykštėjimo ir kitų nemaloniųjų sielos aistrų, reiškiasi nesmagumu, kurį mumyse sukelia formų bjaurumas.



BRUEGHELIS: Aklasis žiovauja.

„Kitos nemaloniosios aistros, — sako jis,[117] — dažnai gali sielai meilintis ir šalia pamėgdžiojimo, pačioje gamtoje, niekuomet nesukeldamos gryno nemalonumo, bet jo kartumą visados atmiešdamos smagumu. Mūsų baimei retai visiškai testinga vilties; išgąstis atgaivina visas mūsų pajėgas, kad ištrūktume nuo pavojaus; pyktis yra susijęs su geismu sau atkeršyti, nuliūdimas — su buvusios palaimos atminimu, o gailestingumas yra neatskiriamas nuo švelniųjų meilės bei simpatijos jausmų. Siela laisvai gali apsistoti tai ties maloniąja, tai ties atkariąja aistros dalimi ir pati sau pasigaminti smagumo bei nesmagumo mišinį, kurs yra magesnis už grynų gryniausiąjį mogį. Ne kažin kiek tereikia atidos sau pačiam, norint tai dažnai pastebėti. Ir kuo kitu šiaipjau bebūtų galima išaiškinti tai, kad supykusiam mieliau yra jojo apmaudas, o nuliūdusiajam jo slogutis už visus džiuginančiuosius vaidinius, kuriais kas jį nori nuraminti? Bet visai kas kita yra pasišlykštėjimas ir jam giminingieji jausmai. Siela jame nė kiek neranda įmiešto smagumo. Nusveria nepasitenkinimas, ir todėl nei gamtoje, nei pamėgdžiojamajame mene neišgalvosi jokios būsenos, kurioje siela atkariai nenusigręžtų nuo šių vaidinių".

Visai teisingai. Bet, kadangi pats meno kritikas pažįsta dar kitų, šlykštumui giminingų, jausmų, kuriuose, be nesmagumo, taip pat nėra daugiau nieko kito, tai kas gali būti glaudžiau su juo surišta už bodėjimąsi bjauriomis lytimis? Ir šlykštumas tikrovėje nėra nė kiek smagumu atmieštas. O kadangi jis nė pamėgdžiojamajame mene smagumo neįgyja, tai nerasi nė jokios su juo surištos būsenos, kurioje siela atkariai nesistengtų ištrūkti nuo bjauraus vaidinio.

Juk šis koktumas — jei aš savo jausmą pakankamai kruopščiai esu ištyręs — ištisai yra šlykštumas. Lyties bjaurumą lydįs jausmas yra šlykštumas, tik silpnesnis. Tatai, berods, prieštarauja kitai meno kritiko pastabai, pagal kurią rodytųsi, jog jis su šlykštumu riša tik pačias neaiškiąsias jusles — skonį, uoslę ir lytą. „Anuodu, — sako jis, — [šlykštumą junta] dėl per didelio saldumo, o šis dėl per didelio minkštumo kūnų, kurie, prisiliečiant, nepakankamai tepasipriešina. Paskum, šių objektų nepakenčia ir rega, bet tik per asociaciją, mums prisimenant tąjį atkarumą, kurs atsiranda skonyje, uoslėje ar lytoje. Nes, tiesą sakant, regai nėra slykščių objektų". Tačiau man regis, jog galima jų surasti. Ugniadėmė veide, kiškio lūpa, priplota nosis su į priekį atgręžtomis skylutėmis, antakių stoka, — šit negražumai, neprieinami nei uoslei, nei skoniui, nei lytai. Taip pat yra tikra, kad čia mes jaučiame kažką, kas su šlykštumu daug arčiau giminiuojasi,

negu tai, ką suvokiame iš kitokių kūno luošumų: kreivų kojų, kuprotos nugaros. Juo švelnesni būsime, juo daugiau mes čia pajusime kūne judesių, kurie įvyksta prieš išsivemiant. Tik tiek, kad anie judesiai beregint vėl dingsta — ir tikrasis vėmimas vargu bau gali įvykti. To priežastimi laikytina tai, kad čia yra regos objektai; juose ir su jais kartu rega pagauna visą eilę realių dalykų, kurių malonieji vaidiniai anuos nemaloniuosius taip susilpnina ir užtemdo, jog jie paliauja kūną pastebimai veikę. Gi veikiamos ko nors, kas koktu, neaiškiosios juslės — skonis, uoslė, lyta — tų aplinkybių vienkart pastebėti negali. Taigi bjaurus dalykas veikia vienas pats ir visa savo jėga. Jį tad lydi ir tiek pat stipresnis kūno sukrėtimas.

Šiaipjau, šlykštumas mene veikia mus panašiai, kaip ir bjaurumas. Kadangi jo nemalonusis įspūdis yra stipresnis, tai jis vienas pats juo mažiau tegali būti ir poezijos bei tapybos objektu. Tik kai jį žodinė reikšena taip pat žymiai sušvelnina, tai vis dėlto išdrįsau teigti, kad poetui leistina naudotis vienu kitu iš šlykščiųjų bruožų, kaip įterptine dalimi kitų mišriųjų jausmų, kuriuos jis bjaurumu sėkmingai sustiprina.

Šlykštumas juokingumą gali sustiprinti; arba orumo, padorumo idėjos, kontrastiškai su šlykštumu sugretintos, kelia juoką.

Atrodo, jog su tuo, kas baisu, šlykštumas dar geriau maišosi. Ką mes šiurpulinga vadiname, yra ne kas kita, kaip šlykščiai baisu. Pasiskaitykime, ką Sofoklas rašo apie nykią olą, kur pateko nelaimingasis Filoktetas. Tenai nėra kuo misti; be suletento sausų lapų pakloto, nedailios medinės taurės, skiltuvo, nėra tenai jokių kitų ištaigų. Štai visas ligoto, apleisto vyro turtas! O kuo poetas atbaigia šį liūdną, baisų vaizdą? Gi įmaišydamas koktumo. „Tai! — visas ūmai susigūžia Neoptolemas, — šit džiūsta sudriskę kruvini ir pūliuoti skudurai!".

Nebenoriu pavyzdžiais užversti. Tačiau dar turiu pastebėti, kad yra tam tikra baisumo rūšis, į kurią poetui beveik vienas tėra kelias, — per šlykštumą. Yra tai alkio baisumas. Net ir šiaipjau gyvenime nokiausiąjį badą mes išreiškiame tik pasakodami apie visokius nemaistingus, nesveikus ir tikrai šlykščius daiktus, kuriais lieka tenkinti pilvą. Kadangi pamėgdžiojimas paties alkio jausmo mumyse niekaip sužadinti nevalioja, tai jis naudojasi kitu nemaloniu jausmu, kurį mes didžiausiame išalkyje laikome mažesne nelaime. Tiek Ovidijaus, tiek Kallimacho vaizduojamojo Erisichtono alkyje šlykštieji bruožai yra stipriausieji. Viską surijęs, neaplenkdamas nė savo karvės, kurią jo motina penėjo Vestai, Kallimacho Erisichtonas užpuola arklius ir

kates ir elgetauja gatvėse, rinkdamas trupinius bei nešvarias liekanas prie svetimų stalų; Ovidijus gi priverčia jį, galop, dantis susmeigti į savo paties sąnarius, kad savo kūną savuoju kūnu papenėtų. Taip pat Dante ne tik priruošia mus Ugolino badėjimo istorijai šlykščiausia, šiurpulingiausia padėtimi, į kurią jisai jį pragare deda greta jo buvusio persekiotojo; bet ir pačiam badėjimo vaizdui nestinga šlykštumo, kurį mes ypač ten labai aiškiai jaučiame, kur patys sūnūs siūlosi tėvui suvalgomi.

Dabar apie šlykščius siužetus tapyboje. Kad akiai ir visai nebūtų tokių šlykščių daiktų, dėl kurių aiškėtų, kad tapybai, kaip dailei, tektų nuo jų atsisakyti, — tai vis tiek ji iš viso turi kokčių dalykų vengti, nes vaidinių sąryšis padaro jį ir regai šlykštų. Pordenone[118] savo Kristaus pašarvojimo paveiksle vaizduoja vieną iš ten esančiųjų nosį užsiėmusį. Richardsonui tai atrodo nereikalinga dėl to, kad Kristus ne taip seniai tebuvęs miręs, jog jojo kūnas jau būtų užsiėmęs pūti. O jis mano, kad, Lozoriaus prikėlimą vaizduojant, tapytojui leistina kai kuriuos iš ten dalyvaujančiųjų šitaip elgtis, nes istorija aiškiai sako, kad jo kūnas jau dvokė. Man gi atrodo, kad to ir čionai nedera daryti. Nes ne tik nuo tikrojo dvokimo, bet jau ir nuo dvokimo idėjos koktu darosi. Mes lenkiamės dvokiančių vietų, lig tik jas suuodę. Tačiau tapybai koktumas reikalingas ne dėl koktumo, bet, kaip ir poezijai — juokingumui bei baisumui sustiprinti. Savo pačos rizikai! Bet, ką šiuo atveju esu apie bjaurumą pasakęs, koktumui tinka juo labiau. Mene, kurs remiasi regos įspūdžiais, jis stiprumo kur kas mažiau tenustoja, negu poezijoj, veikiančioj girdà; atseit, ten jis ir su juokingumo bei baugumo elementais ne taip pilnai tesusimaišo, kaip čia: vos tik staigmena prašoko, vos pirmutinis žvilgsnio godulys pasisotino — tuojau vėl šlykštumas visiškai išsiskiria, reikšdamasis savo pirmykštėje rupioje lytyje.

LAOKOONO GRUPĖ

J. W. GOETHE

Didžiai yra vertinga, kai meno veikalas savarankiškas, atbaigtas. Jau vienas jojo buvimas kalba apie rimstantį objektą; vadinasi — jis pats per save ir savyje yra atbaigtas. Jupiteris su žaibosvaidžiu sterblėje, moteriškai ori bei didingai rimta Junona, savyje pasinėrusi Minerva, — štai objektai, tarytum nė su kuo už savęs nesusirišę; jiems užtenka savęs, ir jie yra pirmutiniai skulptoriaus mėgiamiausieji objektai. Bet puikiajame mitiniame meno rate, kuriame šios atskiros savarankiškos būtybės iškyla ir rimsta, yra dar mažesnis ratas, kuriame atskiri pavidalai esti sumanomi ir pavidalinami ryšium su kitais. Pavyzdžiui, iš devynių mūzų su jųjų vadu Apollonu, mąstome ir įkūnijame kiekvieną atskirai, bet visame mirguliuojančiame chore jos tampa dar įdomesnės. Pasirinkdamas aistringus ir reikšmingus siužetus, menas gali vėl tuo pačiu keliu eiti; jisai mums vaizduoja arba ratą pavidalų, kuriuos savo tarpe jungia aistringi saitai, kaip, va, Apollono ir Dianos persekiojamąją Niobę su josios vaikais, arba *viename* veikale jis mums parodo judesį drauge su jojo priežastimi. Čia mename kad ir grakštųjį vaikelį, traukiantį iš kojos pašiną (rakštį), imtynininkus, faunus ir porą nimfų grupių Dresdene, ir gyvą, puikią *Laokoono* grupę.

Teisingai skulptūra taip didžiai vertinama, nes ji vaizdavimą gali ir turi iškelti į jojo aukščiausiąją viršūnę, — nes ji žmogų apvalo nuo viso, kas jam neesminga. Taigi ir šioj grupėj yra Laokoono tik vardas; menininkai pašalino tai, kas jame buvo kunigiška, tautiškai trojietiška, visą poetinį bei mitologinį priedėlį; iš jo neliko nieko, kuo jį pasaka skelbė: tai tėvas su dviem sūnumis pavojuje, apnikti dviejų plėšrių gyvūnų. Nėra čia kokie dievo siųsti, bet tik paprasti žalčiai, pajėgią nuveikti keletą žmonių. Bet nei savo pavidalu, nei veiksmu jie nieku būdu nėra kokios nepaprastos, keršijančios, baudžiančios būtybės. Savo prigimties traukiami, atšliaužia jie, apsirango, suveržia, ir štai vienas jau įirzęs kanda. Jei man, nežinant, kaip kitaip ši grupė aiškinama, tektų ją nušviesti, tai aš ją pavadinčiau tragiška idilija. Miegojo

tėvas su dviem sūnumis; juos aprangė žalčiai, o anie dabar, pabudę, stengiasi ištrūkti iš to gyvo tinklo.

Be galo svarbus šis meno veikalas momento vaizdavimu. Norint, kad plastinio meno veikalas akiai tikrai judėtų, reikia pasirinkti prabėgamą momentą; prieš pat tai jokia visybės dalis neturėjo jau būti šioje padėtyje, gi tuojau po to kiekviena dalis priversta ją pakeisti; toks būdamas, veikalas milijonams žiūrovų vis iš naujo atgis.

Stengdamies teisingai suvokti Laokoono intenciją, atsitraukime atokiau nuo jo ir užsimerkime; atsimerkime ir tuojau vėl užsimerkime: pamatysime, kaip visas marmuras juda; praveriant akis suims baimė, pamačius, kad visa grupė pasikeitė. Norėčiau pasakyti, kad tokia, kokia ji dabar yra, yra užfiksuotas žaibas, akimirksniu suakmenėjusi atsimušdama į krantą vilnis. Toks pat gimsta įspūdis matant šią grupę naktį prie žiburio šviesos.

Trijų figūrų būsena nepaprastai išmintingai yra sulaipsniuota; vyresniojo sūnaus aprangytos tik galūnės, antrasis jau daugiau apraitytas, ypačiai suveržta jo krūtinė; dešinės rankos judesiu jis stengiasi atgauti kvapą, gi kairiąja švelniai stumia šalin žalčio galvą, kad šis dar vienu žiedu neapjuostų jo krūtinės; o tas tyko iš po rankos išslysti, bet nekanda; gi tėvas ręžiasi, stengdamasis save ir vaikus iš kilpų išlaisvinti, jisai spaudžia antrąjį žaltį, o tas, įerzintas, kanda jam į kirkšnį.

Man regis, jog, norint tiek visą tėvo kūno padėtį, tiek padaliui ją išaiškinti, geriausia būtų ūmų sužeidimo jausmą laikyti vyriausiąja viso judėjimo priežastimi. Žaltys dar nėra įkandęs, bet jau kanda, ir kaip tik į minkštąją kūno vietą, aukštėliau ir šiek tiek už kirkšnies. Restauruotoji žalčio galva ne visiškai beatitaiko į tikrąjį kandį; laimei, žemutinėje statulos dalyje užsiliko dar abiejų žandikaulių likučiai. Žaltys nelaimingąjį vyrą sužeidžia toje vietoje, kurioje žmogus labai opus kiekvienam padirginimui, kur ir nuo mažučio pakutenimo kyla judesys, kokį mes matome čia, sužeidus; kūnas traukiasi į kitą pusę, liemuo susitraukia, pečiai nusvyra, krūtinė išsikelia, galva palinksta į paliestąją pusę; kadangi sunarpliotose kojose ir besigrumiančiose rankose dar tebematyti buvusios situacijos, arba veiksmo likutis, tai stengimasis ir šalinimasis, įveikis ir kęsmas, įsitempimas ir atsileidimas sudaro darnią vienovę, tai, gal būt, jokiose kitose sąlygose nebūtų galima. Neatsistebi menininkų išmintingumu, pabandęs nukelti kandį į kitą vietą; pasikeičia tuomet visa gestikuliacija, ir vykusiau jos niekaip nesugalvoji. Vadinasi, principas yra toks: menininkas atvaizdavo mums juntamąjį poveikį, nurodydamas taip pat ir juslinę jo

priežastį. Kartoju: kandžio vieta apsprendžia esamuosius sąnarių judesius; apatinės kūno dalies traukimasis į kitą pusę, liemens įkumpimas, krūtinės iššokimas, pečių ir galvos pasvirimas; man atrodo, jog tiesiog visus veido bruožus yra lemiamai paveikęs tasai ūmus, skausmingas, nelauktas padirginimas.

Niekados nenorėčiau skaldyti vieningos žmogaus prigimties, paneigti dvasinių jėgų pasireiškimo šiame puikiai nuaugusiame vyre, neįvertinti didvyrio pastangų ir kentėjimo. Baugumas, baimė, išgąstis, tėviškas prisirišimas man taip pat atrodo slankioją šiomis gyslomis, pakylą į šią krūtinę, išraukšliną šią kaktą. Noriai pripažįstu, kad kartu su didžiausia kūno, čionai atvaizduota ir didžiausia dvasios kančia. Tačiau meno kūrinio mums padaromojo įspūdžio neperkelkim ištisai į patį veikalą, ypač neįžiūrėkime, kaip nuodai veikia kūną, kurį ką tik sužnybė žalčio dantys; neieškokime agonijos puikiame, besiveržiančiame, sveikame, vos sužeistame kūne! Tebūnie čia man leista pastebėti tai, kas svarbu vaizduojamajam menui: — aukščiausia patetinė išraiška, kokią anas gali atvaizduoti, kybo ties perėjimu iš vienos būsenos į kitą. Įsižiūrėkime į judrų vaikutį, energingai ir smagiai siaučiantį, šokinėjantį ir džiūgaujantį, o paskum netikėtai kokio žaidimų draugo šiurkščiai ištiktą arba šiaip fiziškai ar morališkai skaudžiai pažeistą. Šis naujasis jausmas it elektros smūgis pasklinda po visus sąnarius. O tasai pasklidimas yra tikrų tikriausiai patetiškas. Tatai kontrastas, kurio, jei nesi patyręs, niekaip negali suprasti. Čia aiškiai reiškiasi ir dvasinis ir fizinis žmogus. O jei tada anokiame perėjime liko kokių aiškių buvusios būsenos žymų, tai ir turėsime puikiausią vaizduojamajam menui objektą. Taip atsitiko ir su Laokoonu, kur pastangos ir kančios sujungtos *viename* akimirksnyje. Taip būtų galima sukurti labai patetišką statulą, sakysim, iš Euridikės, tuo metu, kai ji, prisiskynusi gėlių, linksma žingsniuoja per pievą, ir, štai, jai į užkulnį įgelia priminta gyvatė, jei dvigubą — džiugaus žygiavimo ir skausmingo stabtelėjimo — būseną pavyktų išreikšti ne tik iškrentančiomis gėlėmis, bet ir visų sąnarių kryptimi bei raukšlių suplevėsavimu.

Šiaip supratę vyriausiąją figūrą, galime jau laisvai ir drąsiai apžvelgti sykiu viso veikalo dalių santykius, laipsnius bei kontrastus.

Pasirinktasis objektas yra vienas iš vykusiausių, kokius tik galima įsivaizduot. Žmonės, besigrumią su pavojingais gyviais, ir tai su tokiais, kurie veikia ne kaip sutelktinės tumos, arba gaivalai, bet kaip išskirstytos jėgos; jos gresia ne iš *vienos* pusės ir reikalauja ne sutelktinio

pasipriešinimo, bet, pasinaudodamos ištęsta savo kūno sąranga, jos, kad ir nesužalodamos, valioja trejetą žmonių daugiau ar mažiau suparaližuoti. Ši aplinkybė, nepaisant smarkių judesių, visai visybei teikia tam tikros rimties ir vieningumo. Žalčių veiksmai išreikšti palaipsniškai; vienas vos teapsirangęs, antrasis jau įirzęs ir sužeidžia savo priešą.

O ir žmonių trijulė labai išmaningai parinkta. Stiprus, gerai sudėtas vyras, bet jau peršokęs energingiausiuosius metus, mažiau beįgalįs spirtis skausmui ir kančioms. Įsivaizduokime jo vietoje vikrų jaunikaitį, ir grupė praras visą savo vertę. Su juo kenčia du berniukai, kurie ir savo sudėtimi prieš jį atrodo nedidukai, — štai vėl dvi žmogystos, jautrios skausmui. Jaunesnysis bejėgiškai spurdi. Jis įbaugintas, bet nesužeistas. Tėvas stipriai priešinasi, bet veltui; jojo pastangos labiau sukelia atvirkščią poveikį. Jis įerzina savo priešą, kurs ir sužeidžia. Vyresnysis sūnus mažiausiai teapnarpliotas. Jis nei sloginamas, nei skaudinamas. Tik persigąsta, kad, štai, tėvas jau sužeistas ir blaškosi; jis surinka, stengdamasis žalčio pasturgalį atplėšti nuo vienos savo kojos. Taigi čionai dar vienas šio įvykio stebėtojas, liudininkas ir dalyvis — ir veikalas išbaigtas.

Norėčiau plačiau dar paaiškinti tai, ką tik prabėgomis tebuvau palietęs, būtent, kad visa figūrų trijulė dvigubai veikia ir dėl to labai įvairaus turi darbo. Jaunesnysis sūnus, pakeldamas dešiniąją ranką, stengiasi atsigauti, o kairiąja stumia šalin žalčio galvą. Jis nori susimažinti esamąją blogybę ir pasipriešinti didesnei, — tai aukščiausias veiklos laipsnis, kurs dar jam galimas jo beviltiškoje padėtyje. Tėvas stengiasi išsipainioti iš žalčių, o jojo kūnas vienkart traukiasi nuo ką tik gaunamo kandžio. Vyresnysis sūnus siaubinasi dėl tėvo blaškymosi ir trokšta išsilaisvinti nuo nedaug jį teapsivijusio žalčio.

Atvaizduotojo akimirksnio viršūnė buvo jau anksčiau išgirta kaip didelis šio meno veikalo vertingumas. Čia betenka tik išsamiau apie tai pakalbėti.

Mes prileidome, kad paprastieji žalčiai tėvą su sūnumis apsivijo bemiegančius, idant, stebėdami momentus, matytume, kaip jie kyla. Pirmieji apsivyniojimo akimirksniai, bemiegant, leidžia nujausti, kas bus, bet menui jie nereikšmingi. Gal būtų galima sukurti miegantį jauną Heraklą, kai jį apsivynioja žalčiai; iš jojo pavidalo ir rimties, betgi, matytųsi, ko galima laukti, kai jis pabus.

Eikime toliau ir vaizduokimės tėvą, kurs su savo vaikais — bet kokiose aplinkybėse — pasijunta žalčių aprangytas, ir mes rasime tik

vieną įdomiausią momentą, — kai vienas iš aprangytųjų kūnų tampa beginklis, antrasis gi, kad ir gali priešintis, bet yra sužeistas, o trečiasis gali tikėtis pasprukti. Pirmuoju atveju bus jaunesnysis sūnus, antruoju tėvas, trečiuoju — vyresnysis sūnus. Pabandykime surasti dar kitokią išeitį: pasistenkime roles kitaip suskirstyti, negu čia!

Permąstykime veiksmą nuo pradžios ir tarkime, kad jis dabar pasiekė viršūnę, ir mes, permąstydami tiesiog sekančiuosius ir vėlyvesniuosius momentus, tuojau pamatysime, kad visa grupė pakitėja, ir kad nesurasime nė vieno akimirksnio, meniniu vertingumu šiam lygaus. Jaunesnysis sūnus būtų arba apsivijusio žalčio prismaugtas, arba, jei jis erzintų jį, tai, likęs visiškai beginklis, būtų dar ir sukandžiotas. Abu atveju yra nepakenčiamu, nes tai yra paskučiausia — ko nebedera vaizduoti. Kai dėl tėvo, tai jis būtų arba dar ir kitose vietose žalčių sukandžiotas, nuo ko pasikeistų visa jo kūno pozicija, o pirmieji kandžiai, jei nuo žiūrovo ir nepasislėptų, tai pasižiūrėti atrodytų šlykštūs; arba žaltys galėtų ir apsigręžti, užpuldamas vyresnįjį sūnų; šis tuomet būtų užimtas savo paties likimu. Įvykis netektų dalyvio. Paskučiausias vilties šešėlis grupei išsigelbėti dingtų. Tai jau nebe tragiškas, o žiaurus būtų vaizdas. Tėvas, kurs nūnai ir savo didybėje ir savo kančioje sudaro grupės centrą, turėtų mestis į sūnų, virsdamas pašalinio dalyvio figūra.

Savo paties ir kitų kančioms patirti žmogui yra trejopas jausmas: baimė, išgąstis ir gailestingumas; baimė numato besiartinantį piktą, netikėtai pastebi jau ištikusią kančią ir dalyvauja esamose arba buvusiose. Visa trejeta atvaizduoja ir sužadina šis meno veikalas. Ir tai deramai palaipsniškai.

Vaizduojamasis menas — kuriam visados rūpi momentas — rinkdamasis patetišką objektą, griebsis tokio, kurs kelia išgąstį, gi poezija ieško tokių, kurie žadina baimę ir gailestingumą. Laokoono grupėje tėvo kančia kelia — ir tai didžiausią — išgąstį. Juo skulptūros menas pasiekė aukščiausia, ką begalėjo. Tačiau iš dalies dėl to, kad perbėgus visą žmogiškųjų jausmų skalę, iš dalies, kad sumažinus aštrų išgąsčio įspūdį, žadinamas gailestingumas dėl jaunesniojo sūnaus ir baimė — dėl vyresniojo, paliekant jam dar bent vilties. Taip suįvairindami, menininkai savo kūriniui davė tam tikrą pusiausvyrą, sušvelnino ir iškart sustiprino bendrą įspūdį ypatingais poveikiais ir atbaigė tiek dvasinę, tiek juslinę jo visybę.

Drąsiai galime tvirtinti, kad šis kūrinys išbaigia savo objektą ir laimingai įvykdo visas meno sąlygas. Jis mus štai ko moko. Įkvėpda-

mas grožio jausmo rimstantiems ir paprastiems daiktams, jis tą jausmą iškelia sklidinai prisunktą energijos ir orumo, — jei jisai, formuodamas įvairius charakterius, įrodo savo jėgą ir sugebėjimą sudominti bei pažaboti mene aistringus žmogaus prigimties išsiveržimus. Šitokius objektus rinkdamies, naujesnieji menininkai, paprastai, suklysta. Veltui stengtųsi menas iš medžio praskiloj abiem sugnybtomis rankomis ir liūto užpulto Milono padaryti veikalą, galintį sužadinti gryną užuojautą. Dvigubas skausmas, tuščios pastangos, beviltiška padėtis, tikras žlugimas gali kelti tik pasibjaurėjimą, jei ne visišką abejingumą.

Ir, galop, dar vienas žodis apie šio siužeto santykį su poezija.

Didelė neteisybė daroma Vergilijui ir poezijai, kai atbaigtą skulptorių kūrinį norima kad ir akimirksniui palyginti su epizodišku dorojimu *Enejidoje*. Kadangi tenai pasakoja pats nelaimingasis išvytas Enėjus, kokią nedovanotiną jis ir jo tautiečiai padarę kvailybę, įsivesdindami žinomąjį žirgą į miestą, tai poetui terūpi viena — kaip nors išteisinti šį pasielgimą. Ir visa čia tam palenkta; o Laokoono istorija — tai retoriškas argumentas, kur už perdėjimą galima dovanoti, jei tik jis tikslingas. Taigi, sako, pasikelia iš jūros milžiniški žalčiai, su skiauterėmis ant galvų, skuba pas vaikus kunigo, įžeidusio žirgą, apsivija juos, kandžioja, gelia, o paskum apriečia ir apsuka krūtinę ir sprandą atbėgančio jų gelbėti tėvo ir savo džiūgaujančias galvas iškelia aukštyn, nelaimingajam, jųjų apraizgytam, veltui šaukiantis gelbėti. Minia nusigąsta ir, vos tik tai pamačiusi, tuojau išlaksto. Niekas nebedrįsta rodytis patriotu. O klausytojas, nuotykingos ir šlykščios istorijos įbaugintas, taip pat noriai sutinka, kad žirgas būtų įgabentas į miestą.

Taigi, tokia Vergilijaus Laokoono istorija yra tik priemonė aukštesniam tikslui, ir dar labai neaišku, ar pats šis epizodas yra poetiškas objektas.

POEZIJA IR NEPOEZIJA

BENEDETTO CROCE

APIE ŠIŲ DIENŲ POETIKĄ

Laikas nuo laiko teberašomos ir tebeskelbiamos poetikos ištisai vadina save moksliniais, arba filosofiniais aprašymais *ypatingo meno*, kurs vadinamas poezija.

Taip suprastos, visos jos nusipelno to pagrindinio priekaišto, kurį reikia iškelti prieš menų skirstymo, arba dalinimo galimumą. Jei jokių atskirų menų iš viso nėra, tai nėra ir poezijos kaip atskiro meno, o tuomet stinga medžiagos ir ypatingam, autonomiškam poezijos mokslui — poetikai, aukščiau pažymėtąja prasme.

Man rodos, sunku būtų tą priekaištą atremti, nes, kas savyje turi filosofiško pradmens, pajus stiprumą argumento, kuriuo jis paremtas. Meno rūšis galima atskirti, ir jos viena nuo kitos skiriamos tik iš *paviršiaus,* žiūrint iš fizinės pusės, iš ženklų (linijų, spalvų, tonų, artikuliuotų garsų ir t. t.). Bet meno veikalas visados esti dvasinis aktas; o iš fiziška į dvasiška, iš fizikos į filosofijos sąvokas niekaip nepereisi. Vadinasi, šiu būdu gaunamieji menų suskirstymai neturi nei estetinės, nei filosofinės vertės; jie ko nors verti tik kaip empirinės sąvokos, kurių jokiu būdu negalima sutraukti į griežtą mokslą, nei filosofiją; nebent tik tai gali atsitikti, kad filosofija jas — jei jos kaip nors pralenda ir įsinori tapti griežtomis filosofinėmis sąvokomis — nubaudžia, panaikindama.

Bet kadangi kiekvieną teoriją galima vis iš naujo perdiskutuoti, tai, šiaip ar taip, yra galima leisti ir aną priekaištą užginčyti ir iš naujo jį pertirti; lygia dalia ir menų suskirstymui, ir poezijai kaip ypatingam menui galima surasti naujus pagrindus, arba ant senųjų iš naujo ją perstatyti. Tačiau iki šiol tokios antikritikos nematyti. Poetikos aiškintojai, paprastai, veikiau dogmatiškai teigia autonomiškumą tiek poezijos, tiek ją atitinkančio mokslo [poetikos], nesukdami galvos dėl čia iškylančios abejonės, geriausiu atveju perspėdami, jog nenorį leistis į estetiką, filosofiją, metafiziką, o stengiąsi pasilikti aiškiai nužymėtoje poezijos ir ją nagrinėjančio mokslo plotmėje.

Bet taip pat yra tikra, kad jie nieku būdu šitoj plotmėj neišsitenka, nes nė negali; akylai tirdamas poetikos veikalus, beregint pastebėsi, kaip juose prasiskleidžia tokios pačios estetikos problemos, kurios *visoms* meno rūšims yra bendros, pamatysi to mokslo [poetikos] tiesas ir klaidas, ir taip susidursi su, be abejonės, sužalota ir išdrika estetika, o betgi estetika, kuri, apsiribodama vienos tik poezijos veikalais ir atsisakydama nuo *ut pictura poësis,* vien taip teturi būti suprantama, jog joje pasirenkama tam tikra eilė pavyzdžių, kuriems suteikiama pirmenybė prieš kitus. Tuo aš nenoriu pasakyti, jog nerandu (nors tik retkarčiais) pasitenkinimo, kai matau jau pažįstamas tiesas naujais patyrimais arba kitokiais keliais patvirtinamas, ir net kai stačiai gaunu paskatinimų naujoms problemoms, naujoms estetinėms tiesoms. Tatai priklauso nuo poetikos autoriaus skonio bei asmeninių gabumų; pagaliau, patys gerieji praeities meno filosofijos atradimai iškilo tarytum tik aną temą gvildenančiuose veikaluose, pradedant Aristotelio *Poetika* ir siekiant Vico *Naujuosius Poezijos Principus,* net baigiant Baumgarteno *Estetika,* kuri iš esmės užsirekomendavo kaip poetika.

Jei jau poetikos šiuo atžvilgiu užsimoja tą pat, ką ir estetika (tik su tuo skirtumu, kad jos tai daro lytyje, kuri jau seniai pasidarė nebetinkama ir nebeparanki, atseit, turi neišvengiamų trūkumų), tai darosi aišku, kad joms stinga reikiamo loginio pateisinimo ir iš jų telieka vardas, kurio niekas specifiška nebeatitinka.

O ar yra galima pripažinti arba nurodyti poetikai dirvą, *kuri jai būtų specifiška?* Ir *kokiu būdu* reiktų ją įgyvendinti mūsų laikais, t. y. dabar pasiektajame mąstymo laipsnyje?

Į pirmąjį klausimą aš tuojau teigiamai atsakau, tačiau tik su ta išlyga, kad būtų liautasi į poetiką žiūrėjus kaip į griežtą, arba filosofišką mokslą ir šitaip ją dorojus, ir kad ji būtų laikoma paprastu patirties mokslu, arba pažintimi. Būdama tokia pažintis, ji negali reikalauti nei kad jos sąvokos nelygstamai galiotų, nei kad jos būtų logiškai bei sistemingai išvedamos, bet turi rūpintis vien jų naudingumu, būtent, turi istoriniam tyrinėjimui tiekti orientacinių bei pagelbinių sąvokų. Aš tikiuos, jog taip susiaurintos poetikos vertė nebus sumažinta: juk žmogaus veiklai vertės nei pridėsi, nei atimsi, nurodydamas arba primindamas jai deramą tikslą. Kas peržengia ribas ir perdeda tikrąjį uždavinį, tas nei pasiaukština, nei vertę pasididina, kaip gali manyti pasipūtęs specialistas; ir aš linkęs prileisti, kad kuklieji poetikų autoriai nėra tuo susitepę.

Taip pat nereikia manyti, kad aš siaurinu poetiką, tvirtindamas, jog ji nesutampa su kritikos *metodologija* ir poezijos istorija. Tikroji metodologija šiai istorijos pusei yra dvasios filosofija ir užvis estetika, kuri apdoroja kategorijas, t. y. vadovaujamuosius anojo istorinio aiškinimo kriterijus; tatai — neminint ko kita — yra įrodoma vidaus ryšiu, kurs literatūros kritikos ir jos istorijos pažangą sieja su meno filosofijos ir filosofijos aplamai pažanga: į aštuonioliktojo amžiaus pabaigą ir devynioliktojo pradžią poetinės kūrybos istorija visai teisėtai laikyta mažne idealistinės filosofijos kūriniu.

Bet jei vedamuosius kriterijus teikia filosofija, tai tyrinėjimo priemonių, o kartu ir jų rezultatų išdėstymo kriterijus — priešingai — teikia empirinės [patirtinės] sąvokos, tiksliau sakant, poetinės kūrybos empirinės sąvokos, kurios stačiai aprėžia ir atidalo individualų objektą [t. y. tam tikrą literatūros veikalą], sudarantį atskirą istorinę problemą. Rodosi, kad poetika lyg ir būtų šitų sąvokų *vadovėlis* arba — jei jau vadinti ją metodologija — *empirinė metodologija.* Jos išdėstymų pratarmėse gebama net pasvarstyti, ar poetikai priklauso normuojamoji funkcija; tačiau jos normuojamasis vaidmuo tegali kilti tik iš to pažinimo, kurį ji semiasi iš poetinių veikalų, iš tikrosios kūrybos, kurią davė istorija. Bet kokia kita prasme paimtas, reikalaujamasis normatyvumas išsibaigtų arba daugiažode tautologija, arba grynai subjektyviu tendencingumu: atseit, poetika — kas su ja šiaipjau dažnai įvyksta — būtų palenkta ypatingam meno idealui ir, dangstydamasi neva teorine lytimi, tenkintųsi iškeldama atskiro menininko arba tam tikros menininkų mokyklos nepamatuotus reikalavimus.

Empirinės sąvokos, turinčios sudaryti lyg ir poetikos kūną, yra ne vien tai, kas anksčiau vadinta „literatūros rūšimis" (žanrais). Paneigta ir jųjų teisėtumas meno filosofijoj, taigi tuo pačiu ir galia būti vertinamuoju atskiro veikalo ir poezijos istorijos kriterijum; bet, štai, kaip tik beneigiant, tuo pačiu žygiu jos įpareigojamos skirti ir klasifikuoti įvairiopus poezijos kūrinius — tam, kad lengviau būtų gvildenti ir dėstyti. Atvejais stebimasi, kodėl filosofai, literatūros rūšis (žanrus) primygtinai paneigusieji, įsivarę į kritiką, patys, vis dėlto, pakurstytų to paneigimo teisėtumą suabejoti, — jei jie jomis ir toliau, jas atgalios vartoja; čia iš tikro būtų didžiai prieštaraujama — ir tatai, it kokiais vertinamaisiais kriterijais, naudodamies, atskirus veikalus pripažintų arba atmestų, destis, ar randa juose įkūnytą tragedijos, romano arba odės idėją. Tačiau, jei kritikai — kas yra jųjų priedermė — stengiasi susekti, ar rašytojas iš tikrųjų sukūrė *poeziją* ir *kokios rūšies,* ar ne, ir jei, todėl, jie *Gegužę* vadina „daina" arba *Korinto*

Nuotaką „balade", tai niekam nė į galvą neateis barti juos dėl to, kam pasinaudojo žodyno pavadinimais, kuriais paranku nurodyti, kokioj Goethės veikalų grupėj, atskirai paėmus, yra padėti anie du kūriniai.

Pavyzdys, kurį ką tik užkliudė mano plunksna, verčia mane pastebėti, kad senieji suskirstymai, prie kurių aukščiau paminėtieji priklauso, netinka kitam niekam, kaip tik tam tikriems literatūros kūriniams įprastiniais orientaciniais žodžiais žymėti, kad, be to, jie savo empirinę pareigą blogai atlieka, pareigą, kuri, kitaip pakreipta, būtų imli ir reikšminga. Tatai atveda mane į antrąjį iš aukščiau iškeltųjų klausimų: noriu pasakyti: kaip mūsų dienų poetika turėtų atrodyti, arba kitais žodžiais — kaip jinai turėtų išdėstyti literatūros žanrų teoriją.

Anie senieji literatūros rūšių suskirstymai susidėjo graikų-romėnų senovėje, vėlyvesniojo renesanso traktatuose pasipildė ir persitvarkė, o paskesniais laikais tik maža ką bepakito. Tuo būdu visi jie [tie suskirstymai] išaugo iš pasenusios ir seniai atmestos estetikos kamieno, estetikos, kuri literatūros kūrybai bruko pamokomą, arba retorinį tikslą, ją skaldė į turinį ir lytį, į mintis ir jųjų apvalkalą, arba minties papuošalą; kuri kūrybos išorines sąlygas bei aplinkybes padarė poezijos žyme, ir taip toliau. Gi nūdienė loginė empirinių sąvokų teorija (bent toji, kuri man atrodo įtikima ir kurią esu savo logikoj išdėstęs), atvirkščiai, negu anksčiau vartotoji teorija, parodo, kad jos tėra antraeilės, lyginant su grynosiomis, arba filosofinėmis sąvokomis ir priklauso nuo šiųjų. Jei sakoma, kad patyra (empirija), palaipsniui padailinama, virstanti filosofija ir filosofijoje pranykstanti, tai iš tikrųjų čia kalbama ne apie tikrąją patyrą, bet apie empiristinį, arba pozityvistinį filosofavimą. Tikroji patyra filosofijoj nepragaišta, nes, atvirkščiai, jinai jos gaminama (arba, veikiau, jąja esti matuojama), ir kinta kartu su filosofija įvairiais laikais, kuriems ši pašaukta tarnauti. Bet laikais, kada žmonės yra šviečiami idealistinės estetikos, iškeliančios estetinės *synthesis a priori* mintį, meno kūrybinę veiklą, josios savaimingumą (spontaniškumą) bei autonomiškumą, kada kritika nebesilaiko pastovių grožio pavyzdžių, bet ieško atskiruose meno veikaluose individualumo, kuriuo pasireiškia žymiausieji žmogaus dvasios istorijos momentai — tuo tai metu reikia anas empirines sąvokas, anas iš skirtingų šaknų tolimoj praeity kilusias literatūros rūšis didžiąja dalimi naujais pamatais pagrįsti.

Tačiau atrodo, jog šiandieninių poetikų autoriai (o jų tarpe visų labiausiai branginamieji) to dar nėra įsidėję į galvą; jie vis tebebrauko pirštais tradicinių suskirstymų rožinį vainiką, suskirstymų, kurie

jau seniai yra praradę savo prasmę. Bet kas dar yra blogiau, tai, kad jie nesiliauja šnekėję apie kalbą, metriką, poetinį stilių, nors retorinė išpuošimo ir mechaninė meno veikalo teorijos — griežtai atskiriančios veikalo turinį nuo formos — seniai jau yra sumuštos, ir jų pačia pradžia bei dėstomąja medžiaga turėtų būti tik konkretus literatūros veikalas, kurs savo aprangą įgyja ne kalba, ritmu ar poetiniu stiliumi, bet pats visomis savo dalimis yra poetiškas — dalimis, kurios, nuo visybės atsietos (abstrahuotos), nustoja savo poetinio pobūdžio. Rodos, nė viena iš tradicinių literatūros rūšių nūnai kaip ir nebegalioja, besilaikoma nebent tik istorinės bei susitartinės terminologijos. Bet tikrai jau nustojo reikšmės anas trilypis literatūrinės kūrybos suskirstymas — į lyriką, epą ir dramą — kuriuo atkakliai tebesiremia visi poetikų autoriai. Aš nesustosiu ilgiau, įrodinėdamas trilypio suskirstymo filosofinį nevertingumą, kurs operuoja sąvokomis *aš* ir *kiti;* tai bus, sakysime, Titas, prieš kurį stoja Sempronijus ir Kajus; taip tai prileidžiama Tito kuriama poezija, nepaisant Sempronijaus ir Kajaus (lyrika), arba vėl kita, kurioje pasakojimu nuteikiami Sempronijus ir Kajus (epas), ir, galop, trečia, kur Titas, berods, tą pat daro, bet slapstydamasis už kulisų pamėgdžioja personažų balsus (drama): — bet tuomet suvoki, jog Tito lyrika kuriama ir kitiems, ne tik sau; taip pat ir apysaka bei drama, pirm jas paskiriant kitiems, yra rašomos sau. Toliau dar paaiškėja, kad kiekvienoj lyrikoj galima rasti epinių ir draminių momentų, kiekvienoj dramoj — lyrinių ir epinių, ir t. t. Bet jei atsižvelgsime tik į senojo suskirstymo empirinę vertę bei jos istorinę kilmę ir į tai, kaip šis suskirstymas priklauso nuo išorinių deklamavimo, teatrinio įvykdymo sąlygų, muzikinio dainos akompanimento ir panašių aplinkybių, — kuo gi tada jis begalios jei (vargingas ir subtilus, bet būtinas ir vaisingas) šių dienų kritikos darbas laiko savo uždaviniu tiek dramose ir romanuose, tiek bet kokiame pasakojamajame bei scenos veikale, arba kokiu vardu jis besivadintų, susekti jį pagaminusį ir suformavusį *vedamąjį motyvą,* arba *lyriką?* Pripažindamas atskirų žanrų reikšmę, palaikysi tik atžagareivišką nuomonę, kuri priešinasi pasakojamosios formos naujinimams ir tvirtina, jog scenos veikalas, turėdamas savo savitą logiką, kaip poezijos veikalas galįs būti vidutinis arba niekai, gi kaip drama — tobulybė. Antai, dėl šios priežasties nevertinami tokie genialūs veikalai, kaip Manzonio *Adelchi,* dėl to, kad trūkumų turi savo draminėj sąrangoj, o pervertinami tokie dirbtiniai kūriniai, kaip *Homburgo Princas* — todėl, kad jiems draminiu atžvilgiu nieko neprikiši. Arba įvertinant tokius šedevrus, kaip *Ponia Bovary* ar

kurias Maupassant'o noveles, sielojamasi, kad žuvo tikrasis ramaus ir geraširdiško pasakojimo menas — dėl to, jog tuose kūriniuose nusižengiama epo taisyklėms ir vartojama neasmeninės draminės lytys. O radę, kad praktiškai nenaudingas yra anas trilypis suskirstymas ir, kaip visi nenaudingi daiktai, kartais esti net žalingas, galime matyti, kiek naudos tegali duoti kiti, dar labiau paviršutiniški suskirstymai, kurie tinka dar apribotesniam laikotarpiui, kaip odė, eklogas arba miesčioninė tragedija.

Galimas daiktas, bus iš manęs laukiama, kad pasakyčiau, kokias literatūros rūšių schemas siūlau vietoj ligšiolinių, ir, gal būt, taip pat bus laukiama, ar aš neketinu įknibti į savo peršamuosius žanrus. Tačiau užuot taip daręs, aš iš naujo esu priverstas nusistebėti — todėl, būtent, kad poetikų kūrėjai ne tik nepastebėjo, jog jų vartojamieji suskirstymai yra jau mirę, bet kad jie neįsidėmėjo kitų, kurie, seniai stoję anųjų vieton, yra aiškiai gyvi ir pilnai reiškiasi. O kur gi jie? Na, kritikoj ir poezijos istorijoj, kuri jau ištisas šimtmetis kaip auga, vystosi; raštuose didžiųjų kritikų, kurie juo toliau, juo labiau nusigręžia nuo įprastinės poetikos, kuri jiems ne padeda, o kliudo, ir kurie seniai yra iškėlę visą eilę empirinių sąvokų ir vis dar jų iškelia; tai tikros ir teisingos literatūros rūšys, kurias iš tiesų pridera surinkti, apdoroti, sutvarkyti ir jųjų skaičių padidinti. Jos gimsta iš bendravimo su tikrais poezijos veikalais, iš tikrojo literatūros gyvenimo, ir todėl jų tektų iš kritikos semtis, kad, sustiprėjusios ir įgijusios ryškią lytį, galėtų į ją vėl sugrįžti — kad bevartojamos išsidailintų, ir, galop, susidėvėjusios priruoštų naujas sąvokas, kurios paskum išeitų tą patį kelią. Bet kadangi kritikos ir literatūros istorijos tyrinėjimas sukasi apie du tašku arba, greičiau, abstrakcijai padedant, galima jį perskirti į du momentu taip, kad viename yra gvildenama tai, ar veikalas yra *poezija,* antrame gi tai, *kokios ji rūšies,* — tai ir naujovinėj literatūros kritikoj išaugę žanrai skiriami į dvi eili, kurių pirmąją būtų galima pavadinti *įvertinimu,* o antrąją — *surūšiavimu.* Įvertinimas prilygsta bjaurumo fiziologijai bei patologijai, arba fenomenologijai — o jinai yra kur kas rimtesnė ir paveikesnė už *Bjaurumo Estetiką,* kurią kadaise parašė Rozenkrancas; surūšiavimas — poetinės kūrybos botanikai arba kuriam kitam gamtos mokslui, t. y. poetinės kūrybos tipų psichologijai. Pirmojo pavyzdžiu gali būti *klasiškoji* poezija; kiti, ją apibrėždami, sako, kad joje forma yra tobulai apvaldžiusi medžiagą; aš gi ją kartą esu bandęs aprašyti kaip tokią, kurioj iš dalies susiliejęs tai, kas „primityvu", su tuo, kas „kultyvuota" — susiliejęs įkvėpimas ir

mokykla (būtent, įtaka didžiųjų visų amžių poetų kūrybos, arba bent žymiosios dalies jų veikalų); paskum eina anos kitos, įvairiu būdu ir įvairiame laipsnyje nukrypstančios nuo jos, kuri yra poezija tikriausiąja prasme (grynoji ir paprastoji kūryba); čia turime *romantinę*, arba *sentimentaliąją* (sujaudintą, leidžiančią jausmams išsilieti — juslinę, gašliąją poeziją); toliau bus *impresionistinė*, kurios pastangos nukreiptos į *efektą*; vėl yra *intelektualistinė*, kuri gimsta taip, kaip ir visos tokios, kur medžiaga nusveria arba, tiksliau pasakius, kur praktinius instinktus meno dvasia nevisiškai sau tepasijungia, bet kur jie daugiau ar mažiau jai priešinasi, patys stengdamies įsigalėti. Šiame antrajame kraštutinume randame *šaltąją* poeziją, kuri iš esmės yra pamėgdžiojimas; būtent, ją iššaukia ne tiek estetinis reikalas, kiek paprastas faktas, kad esama pasaulyje poezijų ir žmonių, trokštančių užsidėti poeto laurus.

Čionai yra platus, virtuoziškumui atviras laukas. Kita poezijos (geriau — nepoezijos) rūšis yra *pamokomoji, psichologinė, sociologinė, stebimoji*, kuriai priklauso didžioji naujovinio teatro bei romano dalis; toliau eina kita — *retorinė, tendencinė poezija*; galop nuteikiamoji, pardavinėjamoji, komercinė poezija, pradedant nuo elegantų sluoksniuose mėgiamų įdomumėlių, baigiant liguistumais bei nešvankumais; bet galutinis tikslas visur čia — pramogėlė. Toliau, yra visa eilė sąvokų, žyminčių įvairius poezijos brandumo, arba tobulumo laipsnius; taip, va, rupi, *rafinuota, arba manieruota, nedarni, fragmentinė* poezija. Aš norėčiau pridurti, kad čionai priskirtina ir toji poezija, kurioj italai nusipelnė ne tiek ją kultyvuodami, kiek suteikdami jai vardą, kurs juk yra pajuoka: tai *futuristinė* poezija. Ši ekvilibristinė („virvių šokimo") poezija estetikoj yra ta pat, ką politikoj ir sociologijoj utopizmas. Su poezijos pasauliu yra lygiai taip, kaip ir su valstybe bei visuomene: visuomet jis ir konservatyvus ir revoliucionieriškas. O jei laikas nuo laiko iškyla jame ir didelių revoliucionierių, tai jie vienkart yra ir dideli konservatoriai, nes jie nauja kuria remdamies istoriniais ir esamais duomenimis; gi futuristas, kaip ir utopistas, tikisi peršoksiąs istoriją ir, kaip ir šis, popieriuje kuria naują visuomenę; naują poeziją nori sukurti, pasiremdamas vienut viena savo pretenzija; lygiai kaip utopistas nesugeba surasti naujų visuomenės gyvenimo taisyklių, taip ir šis savo ruožtu nesuranda naujo ritmo, kurs tikrai būtų ritmas, užuot tebuvęs iš piršto išlaužtas aritmiškas ritmas.

Apsčiai, kad ir trumpai, pavyzdžiais paaiškinus anas literatūros rūšis, remiantis įvertinamuoju požiūriu, tebūnie man leista nebepami-

nėti tos klasifikacijos, kuri remiasi surūšiavimu, nes perdaug prireiktų laiko, panorus deramai išskaičiuoti visą nesuskaitomą daugybę kritikų vartojamųjų suskirstymų, tvarkančių tą be galo įvairią medžiagą, iš kurios išauga poezija, tai yra sielos būsenų tipus, kurie poezijoj įgauna tyrą išraišką ir visuotinumą (universalumą). Kaip kad — griežtai paėmus — pagal savo laipsnį, yra tik poezija ir nepoezija, gyva poezija ir tokia, kuri niekados nėra buvusi gyva, arba tai, kas gražu, ir kas bjauru, — taip pat ir surūšiavimo požiūrį pritaikius, yra tik poezija, nereikalinga jokio kito paaiškinimo, poezija, kuri pati save aptaria. Tačiau, lygiai kaip, empiriškai kalbant, patogiau yra skirti tobulumo laipsnius, taip tą pat galima pasakyti ir surūšiavimo tipų atveju — tipų, kurie padeda pažinti tai, ką vaizduoja tam tikra poezija. Todėl kalbama apie *tragišką, nepaguodžiamą, beviltišką, rimastingą, linksmą, herojinę, drąsią, geraširdinę, atlaidžią, aistringą, realistinę, fantastinę* ir dar kitokią poeziją; vėl gi apie smulkiąją, arba — etimologine prasme — *idilinę,* apie *didingą* bei *iškilmingą* poeziją.

Tokiu būdu — kaip aukščiau nurodyta, — va, kokia yra tikriausioji *poetikos* medžiaga, kurią svarstant dera saugotis dviejų netikusių palinkimų: pedantiškumo ir abstraktumo. Su pedantiškumu neapsilenksi tada, kai vaizduosies galėsiąs įsakmiai išreikšti ir suminėti visas empirines sąvokas, kurios kada nors buvo ar yra išgalvojamos tiek tobulumo lapsniams, tiek surūšiavimo tipams žymėti, nes abiem atvejais būtų stengiamasi į taurę susemti vandenyną, arba būtum tarsi tasai burtininko mokinys, kurs vėpso į paleista vandens atsarga pritvindytus namus, niekaip to vandens nebemokėdamas suvaldyti. Lygia dalia nebus galima pedantiškumo ir tada išvengti, kai nesitenkinsi šiek tiek sutvarkydamas tas empirines sąvokas, kurias dažniausiai vartoja kritika ir poezijos istorija, ir kurios yra užvis reikalingiausios, kai stengies jas planingiausiai sutvarkyti, susisteminti ir griežtai išvesti, visiškai pamiršdamas, kad tai yra kaip tik empirinės sąvokos, kurias dorojant logiškas bei dialektiškas griežtumas netinka.

Galop, abstraktumo neišvengsi, kai tinkamai pasirinktais pavyzdžiais atvejų atvejais nesusisieksi su individualiais poezijos veikalais. Ar tie pavyzdžiai bus imti iš tautinės (italų, vokiečių, prancūzų ir t. t. poetikos), ar iš pasaulinės literatūros, tatai nulemia ypatingieji tikslai, kurių autorius siekia, lygiai kaip ir jojo sugebėjimas bei pasiruošimas. Labai patenkintas neseniai skaičiau Ermatingerio poetikoj (pavadintoj *Poezijos Veikalas;* vykusi jam parinkta ir paaiškinamoji antraštė: *Pagrindinės sąvokos literatūros istorijos vertinimui ugdyti*[119]) porą

dailiškai išanalizuotų lyrinės poezijos pavyzdžių, ir, man rodos, jog tuo keliu reiktų ir toliau eiti. Šioje Ermatingerio knygos vietoje jauties atsirėmęs į tvirtą pamatą, gi tenai, kur jis poeziją tebeskirsto į lyriką, epą ir dramą, koja jau ima klimpti. Nerandu reikalo aiškinti, kokios naudos poezijos studijoms gali duoti šitaip dorojama poetika, nes tai, atrodo, perdaug jau ašku. Visų pirma, mokslo tikslams duoda ji tinkamos progos užtenkamai apsčiai ir tiksliai išsiaiškinti sąvokas, kuriomis iš tikrųjų naudojasi kritika, ir joms kaskart užtikrinčiau apveldėti ir suteikti didesnį parankumą. Nors estetika tikrąja prasme yra ir pamatas, kurio negalima iš akių pamesti, nes dėl to žūtų poezijos ir apskritai meno sąvoka, — vis dėlto joje nėra tinkamos vietos tokiems tyrinėjimams ir išsiaiškinimams, kurių pobūdį ir paskirtį esu nužymėjęs; aš gi čia stengiaus parodyti, kad jie sudaro tikrąjį nūdienės poetikos objektą.

IBSENAS

(Skienas 1828—1907 Christiania)

Visi Ibseno didvyriai ir didvyrės gyvena įtemptu lūkesčiu, juos graužia troškimas to, kas nepaprasta, tobula, kilnu, nepasiekiama; jie niekina idilinį laimingumą bet kokio pavidalo, bet kokio laipsnio ir kuklią, savo netobulumais besitenkinančią dorybę. Hedda Gabler niekina ir išjuokia darbštų, geraširdį ir vidurkišką savo vyrą bei senas jo tetas, šias orias moteris; ji nepakelia nieko, kas bent mažiausiu kuo primena namų gyvatą, vaikus ir vienokias ar kitokias priedermes; ji bodisi neištikimybe ir santuokos laužymu, kaip lygia dalia prastais bei vulgariais dalykais; o tačiau ji jaučiasi pati klimpstanti į prastumą ir vulgarumą; mirštamai nuobodžiauja aplink apsidairydama; kad ir nė mažiausiai nesibaimydama dėl pasinaudosimų priemonių, vis dėlto veltui žvalgosi pasaulyje, ieškodama „kažin ko laisva ir drąsu, ko nors, kas būtų nušviesta tobulos grožybės spindulio". Ellidos siela, šiaip ir taip siūbuodama, it jūra, visados yra palinkusi į jūrą, pasinėrusi protėvynės ir iš jūros atėjusio vyro ilgstelyje — nepažįstamo vyro, gal, net nusikaltėlio, prisiartinusio į ją kurią dieną, ją užkalbinusio, su ja susirišusio, vilnysna metusio jų sužadėtuvių žiedus. Per aštuonerius vedybinio gyvenimo metus Nora kantriai laukė kažin ko „nuostabaus", kas į monotonišką paprastųjų įvykių eigą — išsibaigiančią vaikais, viešojo gyvenimo aplinkybėmis — įdėtų prasmės ir skonio; kai ji, kad galėtų sergantį vyrą slaugyti, slapta buvo padariusi mažą suklastojimą, tai sutuksi jai širdis, tikintis, kad vyras, jei tik suklastojimas paaiškėtų, beregint pats ją užstotų, pasiimdamas sau tą nusikaltimą ir jai, kuri jį mylėdama nusikalto, džiaugsmingai paaukotų visa, ką beturėdamas: jaukų gyvenimą, visuomeninę padėtį, vardą, garbę. Rebeka Vest godžiai įsispraudžia į seną, griežtai religingą ir konservatyvią Rosmerų šeimą, geisdama savo asmens žavumu ir gudrybėmis laimėti sau paskutinį tos šeimos palikuonį ir pasiversti jį savo garbėtroškos bei laimės įnagiu kovoje su senomis idėjomis, kovoje dėl laisvės ir pažangos. Rita išteka už Allmerso, kad jį visą sau pasiimtų; ji pavyduliauja seseriai, pavyduliauja vyro studijoms, net ir savo sūneliui, ir yra tokios aistros pagauta, jog kartais pati savęs ima bijoti.

O vyrai? Solnessas nori vienas statyti bažnyčias, namus, bokštus, kitus užgniaužti arba paversti savo padėjėjais bei darbininkais; jis nepasitiki jaunuoliais, kurie gali užsimanyti paglemžti iš jo pirmąją

vietą; save nuveikdamas, jis ryžtasi daryti „negalimus daiktus"; jisai, galvosvaigiu sirgdamas, kopia į pat viršūnę baisiai aukšto bokšto, kurį buvo pastatęs, iškelti tenai pabaigtuvių vainiko. Rubekas išsižada gyvenimo tam, kad galėtų kurti; vėliau jis kremtasi, veltui besiveržda. mas į tąją palaimą, kuri jam išslydo iš rankų. Borkmano svajota savo banko operacijomis suimti nagan visus galios šaltinius — visus žemės, kalnų, miškų, jūrų turtus pasijungti, kad galėtų tūkstančių tūkstančius žmonių padaryti patenkintus ir laimingus; taip besismelkdamas vieš patauti, jis suklumpa, užsitraukia įstatymo rūstybę, patenka į kalė. jimą, yra teisiamas, ir vis dėlto, net savo vientulybėje nepameta tvirtai tikėjęs ir kasdien laukęs, bene ateisią į jį žmonės, prašyti, net melste melsti stoti vėl jų priešakin. Kitoniška yra Gregoro Verleso svajonė: sugriauti melą, veidmainystę, apgavystę, į kuriuos žmonės bailiai, lyg į minkštą priegalvį gulasi; tiesà, drąsiai átskleista ir paregėta tiesà pagrįsti naują gyvatą, kurioje atleidžiant, vienas kitą paremiant, bus pasiektas išvadavimas.

Nors šie pavyzdžiai ir paimti iš paskutiniojo periodo dramų, atseit, iš subrendusios Ibseno kūrybos, tačiau vis tiek nereikia manyti, jog ankstyvesnėse dramose nesireiškia tie patys užsimojimai; žinoma, formų ir meninės vertės atžvilgiu, šias nuo anų skiria plati bedugnė, bet esminio skirtumo nėra. Išskiriant šią vieną, meninę, Ibsene nema. tyti nė ryškios, tikra prasme, mąstysenos bei jausenos plėtros neigi kokio žymaus pakitimo bei posūkio; kas yra bandęs jo dvasios istoriją nušviesti, tas buvo priverstas suktis vis toj pačioj vietoj, nes juk visą laiką jis prieš akis turėjo vis tą pačią sielą, vistiek, ar ji buvo jaunuo. lio, subrendėlio, ar senio, — vis ji perimta nesikeičiančio ilgėjimosi kažin ko nepaprasta ir kilnu. Gali leistis atgal iki Peer Gynto, besi. trankančio, kad, kaip jis sakosi, įkūnytų „gyntiškąjį aš", t. y. „troški. mų, geidulių, aistrų spiečių, fantazijų, reikalavimų, teisių vandeny. ną, — visa, kas tikrai krūtinę kilnoja ir gyvenimą daro gyvą". Eikime dar galiuką atgal, iki Brando, to priedermės apnikto žmogaus — priedermės dėl pačios jos, tos antkantiškos priedermės, kuri pačiam ją vykdančiajam yra tokia negailestinga ir žiauri; Brandas, kurio šūkis yra: „Visa arba nieko", ir kurio smurtingai energingas charakte. ris atplėšia Agniešką nuo ją mylinčio vyro, įkvepia jai savo žiaurų tikėjimą, ir dėl to tikėjimo numarina jai sūnų, ir jis kaltas, kad ji pati miršta; šiaipjau kiekvieną jautulį jis savyje sutramdo, bet niekados ne savo viršaujantį „aš", savo nenulenkiamą valią, kuri nepakenčia nieko, kas prieštarauja reikalavimui: „Visa arba nieko". Nuo Brando galima dar toliau atgal žengtelėti į istorinę dramą: *Karūnos Piršliai;*

nors tenai vyriausioji figūra yra karalius Haakonas, tasai *pius Aeneas*, pagal vokiečių istorijos filosofijos mintis (kurios betarpiškai ar tarpiškai atėjo į Ibseną), tačiau jo aplinkoj mes randame asmenų, pilnų aistringo troškimo, beprotiško geidulio: o tai hercogas Skule ir ypač šiurpulingasis vyskupas Nikalojus. Arba paimkim poeto Falko meilės idealą — *Meilės Komedijoj* — nudreskiantį bet kokį suvaržymą, ir jo kovą su melu bei veidmainiavimu: — *omnia vincit;* paskum, vienoje visai kitos rūšies dramoje: *Šiaurės Karo Žygis,* įsidėmėtinas mažne visų veikėjų patosas, užvis Hjordės, kuri Heddai Gabler atrodo esanti barbariško pobūdžio ir barbariškoj aplinkoj, vadinasi, savo tikrojoj lyty ir ją atitinkančioj aplinkoj.

Tasai į nepaprasta ir kilnu veržimasis niekados neįsikūnija, nei būna patenkinamas ir baigiasi tragedija, t. y. tuo, kad didvyris pats save sunaikina. Jam pastoja kelią apsupančioji tikrovė, t. y. kiti žmonės — smulkmeniški, žemi; įstatymai, visuomenė; taip pat, kas blogiausia, paties didvyrio ydos, jo praeities klaidos, dabarties silpnybės — kliuvinys, iškyląs prieš jį iš jo asmenybės prado; gal būt, jog tos dvi kliuvinių eilės susideda į vieną, t. y. pereina į antrąją, dėl to, kad didvyris, kuriam nepavyksta visuomenės patraukti — kaip neaiškiai jaučia Ibsenas — nesugeba paimti viršaus, kadangi jis negali su ja lygintis. Šia kalčia aiškiai pasižymi Peer Gyntas, bet pasirodo ji ir Brande, kurs pasaulio išmanumą bodėdamasis atmeta ir kurs, būdamas tam tikram laikui patraukęs paskui save minią, pasijunta paskum jos apleistas ir vienišas; kalno viršūnėje jam pasirodžiusi dvasia sušunka: „Mirk, pasauliui tu nereikalingas!" Čia jis pajunta, kad ištrūksta Jėzus iš jo rankos, lygiai žodis, kurio jis nemoka surasti; o paskutinį akimirksnį paklausęs Dangų, ar išganymui pakanka tvirtos, nepalaužiamos valios, išgirsta atsakymą, kad Dievas yra „meilės Dievas". Visi tuo pačiu būdu nusikalsta: Solnessas, kurs savo garsą tuo buvo pagrindęs, kad kančią ir nelaimę aplinkui žarstė — nusidėdamas, jei jau ne pačiu veiksmu, tai bent galingu ir nuodėmingu troškimu, kurs paskui save plėšte plėšia įvykius; — Borkmanas, būdamas galios įsigeidęs, išsižada mylimos žmonos ir užkuria sesers sieloje žavingą aistros karštį; — Rubekas, kurs lygiai taip pat nematė moteryje nieko kito, kaip tik savo kuriamo paveikslo apybraižas, nė nepagalvodamas, kad tas apybraižas gaubia būtybė iš kūno ir kraujo, kūrinys, mylįs jame vyrą, ir likęs atstumtas ir nustojęs domesio, tirpsta aistroje ir begyvena daugiau tik kaip vaiduoklis; — Gregoras Verle, perdėdamas savo reformatoriaus bei ideologo pašaukimą, prideda rankas prie trapaus gyvybinio audinio, atsiplėšia nuo jo vieną kitą skiautelę,

idant išnaikintų melą, bet nuo to pražūsta visas darbas, ir vietoj išvadavimo bei apiplovimo, neša visam, ką bepaliesdamas, mirtį; — Hedda Gabler žengia iš nelabumo į nelabumą, iš piktadarybės į piktadarybę; akimirksnyje, kada ji tikisi užžiebsianti pasaulyje tobulos grožybės spindulį, pamato, jog ji sugebėjo tik paraginti į prasčiausią ir neestetiškiausią iš visų galimų mirties rūšių Lövborgą, kuris paleistuvių namuose persišauna žemutinę kūno dalį; — Ellida sulaužo savo paslaptingajam vyriškiui duotąjį įžadą, kad ištekėjus už kito, kurs ištraukia ją iš apleistumo ir vargo, ir tuo būdu poetinį idealą iškeičia į prozinį pasitenkinimą; — Nora it lėlė puošėsi ir leidosi kitų lepinama bei glamonėjama; ji svajojo apie ateisiantį „stebuklingąjį" ir todėl pamiršo išsiugdyti savyje žmogaus asmenybę su jos priedermėmis ir teisėmis; ji niekados nesistengė nei savęs, nei kitų pažinti; Rita, kad galėtų atsidėti savo nežabotajai meilei, ir kad, varoma savimeilės geismo, Allmersą sau visiškai užsitikrintų, dukart — veiksmu ir mintimi — savo sūnelį nuskaudžia, ir, galop, jo netenka, o su tuo ir Allmerso prisirišimo; ji savo širdyje prislopino pirmutinės meilės vešėjimą ir išdidumą; — Rebeka davėsi naudiškos savo garbėtroškos nukreipiama nuo meilės, kuria buvo užsidegusi Rosmerui, ir dėl šitos meilės jojo žmoną į kapus nuvarė; o dabar, viena likusi su šiuo vyru, mažu pamažu, bebendraudama su jojo dvasia, pasijunta esanti iš jo einančios teisios, tyros dorovinės jėgos nugalėta; mylėti nūnai ji jau nebegali: nei nevalyvąja aistra — nes jau yra apsiplovusi, nei tyrąja meile — nes slėgia ją praeities kalčia; taip ji lieka atskirta nuo dviejų galimų palaimų: drumstosios, aitriosios — juslinės ir saldžiosios — širdies palaimos.

Vienas kitas iš Ibseno personažų išsigelbsti, atsižadėdamas savo beprotiškojo geismo; pav., Ellida, moteris iš jūros, laisvo rinkimosi akte atsisako paklusti paslaptingajam vyrui, sugrįžusiam jos pasiimti; tuo būdu ji atgauna ramybę ir sugrįžta į paprasto gyvenimo ratą. Vyras su žmona, Allmersai, tėvai mažojo skenduolio Ejolfo, kuriam jie jaučias nusikaltę, ryžtasi pradėti naują gyvenimą, apleistiesiems paskirtą. Nora, pametus vyrą ir vaikus, pasitraukia į vientulybę, idant pagalvotų apie save ir tikrovę, kurios ji pirma nei suprato, nei stengėsi suprasti. Konsulas Bernikas *(Visuomenės Šuluose)* viešai prisipažįsta kaltas ir atgailavimo viršūnę pasiekia tuo, kad pats save pasmerkia mirti paprastu piliečiu. Gregoras Verle, tasai nelaimingasis moralistas, ir ponia Alving, — kuri, paisydama įstatymų ir žmoniškumo, kenčia pakrikusį vyrą, ir bando jam sukurti kad ir tariamai garbingos praeities atminimą, — lieka nusivylime paskendę: vienam iškyla prieš akis

vidaus tvirtybę, pasitikėjimą ir prisirišimą praradusi šeima, lavonas vargšės mergaitės, pasidariusios sau galą, nebepajėgiant pakelti nemeilės to, kurį laikė savo tėvu; antroji stovi šalia sūnaus, paveldėjusio tėvo ligą ir prisaikdinančio ją užduoti jam nuodų, kad ištrūktų nuo jį ištikusios bukaprotybės. Štai neviltis, kuri yra mirties pranašas; bet daugumas Ibseno personažų nelaukia mirties, o ryžtingai patys eina jos sutikti. Brandas užkopia į kalną; tenai jį palaidoja lavina tuo metu, kai jis Viešpaties prašosi apšviečiamas, trokšdamas išvysti, ko vertas buvo jo siektasis darbas. Peer Gyntas, savo klajojimų ir avantiūrų pačiam gale, sudužus gyntiškosios asmenybės įsikūnijimui, bestengia tik paslėpti savo galvą skreite Solveigos, to amžinojo moteriškumo, savotiškos Gretos, kuri visą laiką jo laukė — ir mirti. Solnessas lipa į bokštą iškelti vainiko; vos tik tai padaręs, nupuola jis, svaiginio suimtas, žemyn ir ištyška. Hedda Gabler kursto Lövborgą nusižudyti, norėdama sunaikinti tą, kurs vienas iki to laiko tebuvo joje sukėlęs nepaprastumo jausmą, ir kurs turėjo atnešti „gražia mirtimi" pasigėrėjimą. Paskum, pastebėjusi, kad jos slaptą darbą suuodė kitas vyras, kurs jos tyko, norėdamas pasijungti ją savo gašlumui ir dabar turi ją savo rankoj — pati ji nusižudo; Borkmaną ir Rubeką švelniai myriop palydi moterys, kurias jie buvo apleidę; rankomis susikabinę, Rebeka Vest ir Rosmeras, šoka į upę: moteris, kuri mylėdama apsiplovė ir nustojo teisės mylėti, vyras, kurs jau ją myli, bet tik mirdamas tegali tikrai su ja susivienyti, susituokdamas su jąja prieš mirtį. Taip tai kilnumo lūkestis abiejose savo lytyse visados lieka apviltas: velniškojo ir dieviškojo kilnumo, geidulingosios ir dorovinės aistros; pirmuoju atveju dėl to, kad nusikalstama sąžinei, antruoju — kad ta sąžinė pati sau nusideda arba yra nusidėjusi.

Jau kur kur, bet čia mes turime tikrąją nusivylimo poeziją, berods, ne pesimizmo, nukreipto prieš smagumą, kurs nuvysta, ir gyvenimą, kurs praeina, bet pesimizmo, kurs įsakmiai pripažįsta, jog žmogus kada nors galės pasiekti tikslą, kurį statytis varo jį pati prigimtis. Kaip jau sakyta, Ibseno nusistatymas pastoviai lieka tas pats: keičiasi įvykiai ir lytys, tačiau jo gyvenimas užsibaigia ilgstymusi ir nusivylimu, kuriais jis prasidėjo. Niekados mūsopi arčiau neprislinksta jo dorovinis pavidalas, niekados neapjunksta jis su mumis, kaip kitų didžiųjų poetų; nes niekad jisai nenusileidžia mūsump, nemėgsta jis paprastųjų dalykų, kuriuos mes mylime, nemyli netobulai, kentėdamas ir džiaugdamasis, kaip mes: visa jis mato pro savo paties ypatingos spalvos akinius, nieku būdu ne su bespalviais ar įvairiaspalviais stiklais, pro kuriuos mes, kiti, žiūrime. Tačiau psichologinis jo nusista-

tymas vėlgi visados tas pats; jo menas auga, tarpsta, tobulėja, kaip ir jau buvo kalbėta. Pirmojoje epochoje Ibsenas vartoja lytis, kurioms jau buvo pavyzdžių: istorinė romantikų drama, filosofinė, humoristinė, ironingoji tos pačios mokyklos drama, Schillerio, Geothės, Byrono ir jų skandinaviškių pamėgdžiotojų lytys, susidėsčiusios Vokietijos literatūrinėje srityje. *Peer Gyntas* yra antrosios *Fausto* dalies paveiktas ir tebesipainioja tojo stiliaus sunkumuose bei trūkumuose; *Brandas* yra nesiliaujanti srovė galingo, bet ir sklidino bei žodingo iškalbingumo; kiti draminiai kūriniai, kaip *Meilės Komedija* ir *Jaunuomenės Sąjunga,* ne per atsčiausiai yra atsitolinę nuo prancūzų tendencinės komedijos. Beje, liūto nagai visur žymu, pavyzdžiui, *Karūnos Piršliuose,* bet taip pat Peer Gynte, kuriame būrtų ir motinos mirties scenos pamatuotai giriamos, ir kuriame randame nuostabiai gražią kunigo kalbą prie kapo žmogaus, „kurs rankoj keturis teturėjo pirštus"; lygiai taip pat ir *Brande,* kur didvyrio pavidalu ir žodžiu duodama tiek daug griežto mosto ir kur jojo bičiulėj reiškiasi tokia nepaprasta kančia; pagaliau anojoj Agnieškoj, kuri, būdama netekusi sūnaus, dar net nedrįsta dėl to pakaltinti vyro, kurs jam leido numirti — dėl to, kad savo įsižadėtajai priedermei pasiliktų ištikima. *Jaunuomenės Sąjungoj* yra gilių momentų, o tokia trumpai nubrėžta figūra — Selma — yra aiški *Noros* pirmatakūnė *Lėlių Namuose.* Kas Ibseną smulkiai studijuos, tas šiuos žvilgterėjimus bei nurodymus mokės žymiai išplėsti ir geriau pažinti jo įkvėpimo vienoviškumą. Yra, betgi, tikra, kad jau po 1875-ųjų metų jis susikūrė savitą ir originalią lytį, ypačiai *Lėlių Namuose* ir *Šmėklose;* jis dar labiau ištobulėja ir visai išryškėja po 1883-ųjų metų, su *Laukine Antimi* ir *Rosmersholmu,* kurs, mano nuomone, laikytinas vyriausiuoju Ibseno veikalu. Galima būtų manyti, kad jojo siela tuomet buvo visai pasinėrusi nusivylime ir nevilty je, bet taip nėra, nes jis jau visados toks buvo; tačiau, be abejonės, tą savo nusivylimą bei neviltį bus tikrai suvokęs ir įsisavinęs buvęs, kas reiškia ne kad jis morališkai pakito, bet kad meniškai pagilėjo, t. y. giliau įžvelgė į savo paties jausmus. *Peer Gynte* jis dar ne kiek reikiant aiškiai teregėjo ir nebuvo pakankamai viso sau išsiaiškinęs; tenai vaizduosena yra nuotaikinga, satyriška, išdaigiška, kaip ir antrojoje *Fausto* dalyje. Nėra šio aiškumo nė *Brande,* kurio vyriausioji figūra, atvirkščiai, yra traktuojama rimtai, teigiamai, kaip didvyris, bet jo elgesys, dar neprivedęs iki katastrofos, savaime kelia mumyse idėjos ir charakterio kritiką, ir pradengia plyšį jojo šarvuose: tai klaida, į kurią Ibsenas vėliau retai bepateks, ir tik dėl gydytojo Stokmano, „visuomenės priešo", charakterio lieki beabejojąs, kaip ir dėl Brando,

ar kūrėjo norėta atvaizduoti didvyrį ar fanatiką, gilią ar drumstą dvasią — figūrą, linkusią į kilnumą ar keistumą (groteskiškumą). Tikrasis Ibsenas yra tasai, kurs sugeba į pilnutinę vienovę sulietus vaizduoti: troškimą ko nepaprasta, jį graužiančią kalčią ir atsižadėjimą, neviltį, didvyrio laukiančią mirtį; vaizduoti savitu būdu.

Tasai būdas, toji lytis imasi iš tam tikro pasikalbėjimo su savim — aistringo ir išvados neprieinančio pasikalbėjimo; o kadangi jis iki pastarosios neprisigauna, bet lieka nesuderintas ir prieštaravimo pilnas, tai jis yra dramatiškas: juk Ibsenas, be nedaugelio lyrinių eilėraščių, ničniekaičio nėra daugiau rašęs, kaip tik dramas, — štai, kiek dramatiškumas yra jam įgimtas, natūralus ir būtinas. Jo draminiai kūriniai įkūnija jo paties dvasios būsenas ir raiškàs — dvasios, kokią mes ją esame aprašę: kiaurai atsidėjusią ilgesiui laimės, kuri atrodys pasiekta, pasiekus tai, kas kilnu ir nepaprasta; vienkart ir atsakingumo bei kalčios nuovoka pasižymi nepaprastu jautrumu ir nenuolaidumu. Todėl netenka laukti, kad jo personažai kliūtis nugalės, įkūnys savo gyvenimo idealą ir aplink save sukurs tokią pat buitį, išsireikšdami darnios perspektyvos vaizdais, tolygios šviesos apgaubtais, kad jie iš užpakalinio fono išsiskirs apspręstais ir apdailintais pavidalais, nukreiptais į veiksmą ir tik veiksme pačius save atskleidžiančiais — tiek, kiek jie save atskleisti nori ir sugeba. Jo būtybės yra sielos, kurios išpažįsta ir kenčia, kol tebėra neišpažinusios, kurios, dar prieš tai padarydamos, viena kitą nujaučia, atspėja, supranta; jos atsiskleidžia tarytum prieš dievišką šviesą, kurios jaučiasi tebesančios nevertos, o kuri jas betgi, lyg tas vėles skaistykloje, jau glosto. Iš čia ir jų troškimas kalbėtis, lyg kad jos tuo imtų save suprasti, ir tasai būdas, kuriuo jos dažnai ryžtingai ir ūmai perplėšia tarp jų dar tebekabantį šydą. „Kalbėkim atvirai, liaukimės melavę", sako Ellida savo vyrui. Allmersas aiškina savo žmonai, kodėl jis nusprendė mesti mokslinį darbą ir visiškai pasišvęsti mažam luošam savo sūneliui. Bet Rita, kuri į jį geriau įžvelgė, negu jis pats mokėjo ar norėjo, atsako: „Ne dėl vaiko meilės". „Dėl ko gi kito, sakyk tu man?" „Todėl kad tave graužia pačiu savim nepasitikėjimas, todėl, kad tu ėmei abejoti, ar esi priaugęs didžiam uždaviniui". O šis, nė nebandydamas gintis, lyg seniai jau ir pats tai žinodamas: „Tu tai pastebėjai?" Abu barasi ant žmonių, buvusių nelaimės metu pajūry — kam pabūgo surizikuoti gyvybe ir nešoko gelbėti skęstančio mažojo Ejolfo; tačiau, kai, apmalšus jų dvasiai, atgijus spręsmui apie save ir kitus, Almersas vis dėlto pakartoja buvusį teigimą, Rita iš lėto pasako: „Apgalvok gerai, Alfredai, ar tu visiškai tikras esi, kad mes būtume rizikavę?"

O vyras, sumišęs, stengdamasis kalbą nukreipti į šalį, atsako: „Kam gi čia dar ir abejoti, Rita". „O, ir mes juk mirtingieji, žinai tu tai". Taip Ibseno personažai išsipasakoja tai, ką mes vargu bau linkę išsikalbėti, arba tik retkarčiais, savo giliausiame viduje, ir kas daug dažniau mumyse šnibždėte tešnibžda, mums nė neužsilenkiant pasiklausyti; vienas kitam jie — dvasininkai, — ne tik pasisakyti, bet ir paguosti, padrąsinti, vienas kitam padėti.

RITA

(pamažu)

Tikrai, manyje dabar įvyksta persimainymas.
Tai toks skausmingas jausmas.

ALLMERSAS

Skaudus?

RITA

Taip, tai lyg koks gimdymas.

ALLMERSAS

Be abejonės, arba prisikėlimas. Perėjimas į aukštesnę būtį.

RITA

(delsdama žiūri pirmyn)

Taip, bet šiuo būdu prarandama laimė — viso gyvenimo laimė.

ALLMERSAS

Tačiau prarasdami laimę kaip tik ir laimėsim.

RITA

(gyvai)

Ak, tai tik žodžiai! Didis Dieve, galų gale mes juk vien vargšai šios žemės gyventojai.

ALLMERSAS

Mes taipgi kiek giminės su dangum ir jūra, Rita!

Paskutinės *Rosmersholmo* scenos pasiekia pačias sielų viena kitos pasmerkimo bei susiliejimo viršūnes, sielų, kurios, apsiplaudamos, išsižada savo laimės; o nūnai stengia išsižadėti ir gyvenimo.

Kai jau Ibseno menas nugalėjo (kaip yra sakoma) ilgai tvėrusį publikos abejingumą ir aplink jį ėmė spiestis užsidegę garbintojai, fanatiški kruopštuoliai, aiškintojai, pamėgdžiotojai, vadinasi, kai ėmė kurtis „mokykla", besistengianti skirtis nuo kitų, ankstyvesnių ir vienmečių, — tuomet šis menas buvo aptariamas ir aukštinamas kaip „probleminis menas", pasižymįs tuo, kad kelia dorovines bei socialines problemas; ir čia ne taip, kaip prancūzų tendencinėj pjesėj, kur sprendimas iš anksto nulemtas, kur skelbiami aiškiai nusistoję idealai arba realistiškai vaizduojami jautuliai, aistros, elgesiai. Šis skirtumas, berods, gerai buvo įžvelgtas, bet, teigiamai aptariant kaip „probleminį meną", klystama; nes problemos yra mąstytojų reikalas, o niekas dar nebuvo mažiau mąstytojas už Ibseną, kad jis ir didžiai pastabus ir skudrus sielos krustelėjimams įžvelgti; ir vargas jam, jei juo būtų buvęs, nes visas tas žerplėjąs jo aistrų pasaulis beregint būtų išgesęs, kritiškam išminties dvelkimui papūtus, panašiai, kaip ir jaunojo Goethės jausmų gyvatą nustelbė suišmintingėjusio poeto nuolaidus šypsnys. Antra vertus, kaip būtų galima vadinti problema, dvasios problema ką nors, kas visą laiką palieka audringa, surizgę? Nebent tik tiek būtų tiesa, kad Ibsenas šen bei ten problemas kelti yra bandęs; bet tai kaip tik yra tokios problemos, kurios, kaip etikos istorija moko, niekados nėra buvusios išspręstos ir kurias logika įrodo esant neišsprendžiamas: tai dorovinės kazuistikos problemos. Sakykite, katras teisus *Lėlių Namuose?* Vyras? Bet jis egoistas. Žmona? Bet ji be mažiausios moralinės nuovokos. Katras neteisus? Vyras? Jis juk paiso įstatymų ir garbės. Žmona? Juk ji norėjo gelbėti vyrą nuo ligos ir mirties. Kas teisus *Jone Gabrielyje Borkmane?* Borkmanas, kai jis, norėdamas įvykdyti pašaukimą, kuriam jis tarėsi esąs skirtas, atstumia jį mylėjusią moterį? Betgi jis užmušė sielą. Moteris? Bet ji neturėjo teisės reikalauti, kad dėl jos laimės tūkstančių tūkstančiai žmonių liktų neišvydę laimės, nebūtų pakeltas socialinis lygmuo. Kas neteisus? Borkmanas? Bet, visų pirma, jis paaukojo pats save, savo širdį, nes gi ir jis mylėjo. Moteris? Bet ji negalėjo savyje užgniaužti artimesnio širdžiai ir tokio primygtinio troškimo įgyvendinti savo pačios ir mylimo vyro laimę bei dvasinę gerovę ir pasiaukoti tolimoj ateity tebetūnančiai neaiškiai būsimų bevardžių minių laimei. Nėra ir nuostabu, kad šios neišprendžiamos problemos tas dramas taip išpopuliarino ir kad nelabai kritiškos moterys jomis taip užsidegė; bet dar daug nekritiškesnės moterų teisių gynėjos savo psichologiniais moralizuojančiais bei amoralizuojančiais kivirčais jas tokias nemielas ir neapkenčiamas padarė, kad (yra toks anekdotas) kai kurios skandinavų šeimos pa-

kvietimuose į savybiškus pobūvius rasdavo reikalinga įrašyti pageidavimą: „Prašoma nekelti kalbos apie *Lėlių Namus*". Pats Ibsenas pabrėždavo kazuistines problemas, bet, sulaikomas savo meninio jausmo, nebuvo linkęs tirti jas iki pašaknų; man rodos visiškai teisu, kai jis, jį aplankiusiam anglų kritikui, išreiškusiam nuomonę, kad, jam kuriant, neatsirandanti pirma dramatizavimo idėja, atsakė, jog ne, ir lygiai taip pat teisu, ką kritikas liudija, kad „iš jo paaiškinimų mažų mažiausia pasirodė, jog jo veikalų istorijoj esąs regimas tarpsnis (fazė), kuriame iš jų galėję išeiti tiek kritiški rašiniai, tiek dramos". Tikrai: bet jie kaip tik ir nevirto kritiškais rašiniais, ir Ibsenas nėra niekados nė vieno pamokomosios prozos puslapio parašęs; atvirkščiai, iš jų visados išeidavo dramos, nes jie tai buvo iš pat pradžios, dar savo gemalinėje ląstelėje; jis yra gili, iš pagrindų tikra, dramatiška kūrėjo siela.

Užtai ir jo žmogystos nebuvo šaltakraujai gyvūnai, nebuvo „žuvys" (kaip kažkas apie jas yra išsitaręs), kokios visada esti įasmenintos abstrakcijos, bet jos geidžia, kenčia, pratrūksta įdūkusiais šauksmais, svariais žodžiais, kurie iš susijaudinimo net dreba. Hedda Gabler sunaikina rankraštį, parašytą vyro, kurį ji, pati nežino — myli ar nekenčia, bet kurs vienas ją domina ir traukia; mesdama popierius į ugnį, ji sušunka, pašėlusiai kvatodama: „Štai, sudeginu tavo kūdikį; Tea, tu gražute rangytaplauke! Kūdikį, kurį tu su Eylerta Lövborg sugyvenai"... Irena po ilgų nesimatymo metų susitinka skulptorių Rubeką, kuriam ji jo vyriausiojo veikalo modeliu buvo, ir kai juodu drauge įsikalba apie anuos laikus, ji jam su skausmingu švelnumu primena didžiausiąją dovaną, kurią iš tikrųjų esanti jam atidavusi: „Atidaviau aš tau savo sielą, savo gyvybės ir dorybės sklidiną sielą... o man pačiai liko širdy tuštuma — be sielos. Atidavusi tau, Arnoldai, tą dovaną, aš numiriau". Kai Ellai Rentheim prisipažįsta pasenęs, gangreit iš proto išėjęs Borkmanas, kad ir mylėdamas, bet anais laikais buvęs nusprendęs ją pamesti, tuomet ji jį teisia ir pasmerkia, prakildama jį ir pačią save, lyg kokia savarankiška galybė; o vis dėlto šiuo savo veiksmu ji įkūnija savyje aistringą moteriškumą, pasiekiantį savęs pačios religišką garbinimą: „Užtroškinai manyje meilės liepsną, supranti? Biblija kalba apie paslaptingą nuodėmę, kuri nebus atleista. Iki šiol tamsus man buvo tas Biblijos žodis. Dabar aš jį supratau. Ši mirštamoji nuodėmė, neturinti atleidimo, yra ta, kurią padarai, užblokšdamas žmogystoje meilės ugnį". Ir kūrėjas savo personažams duoda veidus, išraišką, aprangą, suteikia jiems pačios tikrovės bruožų,

nes jie jam išauga iš tikrovės, ne iš minties schemų. Borkmanas yra orios išvaizdos, dailaus profilio, skvarbaus žvilgsnio, barzdą ir plaukus turi žilus ir garbiniuotus, dėvi juodą, nebemadingą švarką; vienui vienas, nuo savųjų atskirtas, antrajame namų aukšte įsikūręs, kiaurą dieną jis vaikštinėja iš čia į ten, knisdamasis po savo praeitį ir laukdamas, ką duos ateitis, prie kurios jis juo tvirčiau prikimba, negu kada nors. Hedda Gabler yra „kilmingų mostų, blykštaus gymio, ramios ir šaltos išvaizdos, šviesrusvių plaukų" ir savo namuose sukasi rinktiniais apyerdviais rytmetiniais drabužiais; greta jos ir jai priešingai atrodo vyras, Jurgis Tesmanas, „linksmokos išraiškos, kresnokas; šviesūs jo plaukai ir barzda; jis nešioja akinius ir ne per elegantiškai yra apsirengęs". Tokie jie visi mums atrodo; tačiau Ibseno dramos, kurios pasižymi tokia plastiška poetine jėga, yra taip paprastai sudarytos, jog atvejais, sakytum, griebiamasi tiesiog prastinimo meno. Bet kadangi tai daro taip didžiai prityręs menininkas, tai tat nėra skurdo ar nesugebėjimo ženklas, — tyčia taip daroma, nepaisant išviršinių dalykų; lygia dalia ir jo kai kada įvedamieji simboliai, žymį lyrinius vaizdus bei palyginimus, nekyla iš skurdo bei nemokėjimo: bokštas, iš kurio Solnessas nupuola, Alvingo prieglauda, kuri sudega, arba laukinė antis, kuri yra įsikūrusi ir tukinama Ekdalo pakraigėje ir pasimiršusi jūrą ir dangų. Prie šio drąsaus ir skaistaus išpažįstamojo meno, to beveik religinio meno toks stilius ir naivus primityvumas labai gerai tinka; Ibsenas juos sugriebia, pasikliaudamas savomis išgalėmis, ir šiuo tyčia prasimanytu paprastumu įrodo savo jėgą.

SCHILLERIS

(Marbachas 1759—1805 Veimaras)

Fridrichas Schilleris buvo ir tebėra stambus vardas; poezijos istorijoj užėmė ir tebeužima jis reikšmingą vietą. Tačiau iš kur kitur imtųsi tas vardas ir toji vieta, jei ne kaip tik iš dviprasmiško tos istorijos dorojimo? Jo atvejais gali būti puikiu pavyzdžiu tų perspektyvos iškraipymų, kurie gaunami iš tokio dviprasmiškumo. Nes tik poezijos istoriją sumaišius su kultūros istorija tebuvo galima gauti Goethės-Schillerio porą, kaip *par nobile fratrum, lucida sidera* tiek poezijos aplamai, tiek vokiečių kūrybos atskirai. Čia pasirodo ne iš tikrai meninių akstinų kyląs sulyginimas, arba suartinimas; šioje vietoje tie akstinai gana nepanašūs į tuos, kurie verčia gretinti Dantę su Petrarka, Ariosto su Tasso, Corneille'į su Rasine'u. Goethe su Schilleriu buvo

gretimais sustatyti todėl, kad šiuodu vyru metus, kitus draugavo ir bendradarbiavo, kad vienas ir antras, pirmą kartą pasirodydami literatūros pasauly, sukėlė savo tautoje viltis bei pritarimą — dėl to likimo, kurs abiem kartu ir vienam antro atžvilgiu teko; kad juodu literatūriniuose ir politiniuose Vokietijos vaiduose pasidaryta vėliavnešiais. Antra vertus, tik dėl tos priežasties, kad poezijos istorija supainiota su literatūros rūšimis (žanrais), arba institucijomis, Schilleris buvo aukštinamas kaip poetas, sukūręs „tautinį vokiečių teatrą", arba kaip tasai (vieno iš naujesniųjų literatūros istorikų žodžiais betariant), kurio dramos, „kad ir kokios bebūtų jų ydos, ir net jei jos didesnės būtų, kaip kad iš tikrųjų yra — vistiek lieka Vokietijos klasiškos dramos".

Tačiau, žiūrint vien poezijos istoriko akimis, ir sprendžiant su tuo nuoširdumu, kurs šiai istorijai nieku būdu neprieštarauja, be abejonės, gausime aiškią išvadą, kad Schilleriui joje tenka vos antraeilio poeto vieta — prileidžiant, kad tąją vietą skirsime jam kitu požiūriu, ne Horacijaus, sakančio, kad ją niekina dievai, žmonės ir kolonos. Antraeiliai poetai bus tuomet dvasingi ir prityrę literatai, besinaudoją jau sukurtomis meno lytimis, kurie, refleksijos padedami, paįvairina jį psichologinėmis, sociologinėmis, iš gamtos pasisemtomis pastabomis ir šitokiu būdu sukuria vertingus, pamokančius arba nuteikiančius veikalus. Bus tai išmaningi ir grakštūs rašytojai, bet ne poetai: ši aplinkybė nekliudo jųjų veikalams būti labai mėgiamiems ir savo būdu „naudingesniems", negu galėtų atrodyti veikalai tikrųjų poetų. Kad Schillerio būta tokio „antraeilio poeto", seniai buvo jaučiama, nors ir ne visuomet aiškiai išsireiškiama; ne tik gyvoje kitų tautų sąmonėje, tautų, kurios, netrukus po to, kai buvo jį skaičiusios, išsivertusios ir pamėgdžioti ėmusios, nes tarėsi jame suradusios naujovišką ir kiek santūresnį Shakespeare'ą, bet taip pat ir jo tautiečių sąmonėj dabar jis nustumta į šalį; politinėms aplinkybėms pakitus, pirmojo šimto metų jo mirties sukaktuvės buvo visai kitaip atšvęstos, negu garsiosios šimtmetinės jo gimimo sukaktuvės 1859 metais. Vokiečių kritikai bei menininkai, kur tik buvo jų atsiklausiama — ar tai primygtinai neigdami, ar pagarbiai sušvelnindami — patvirtino Schillerio poetinio garso žlugimą. Keistuoliškas anglų rašytojas, irgi paklaustas, norėdamas būti teisingas, prisipažino nesąs niekad nė vienos eilutės perskaitęs iš Schillerio, bet tuojau pat ir pridėjo, jog spėjąs — kadangi turįs dovaną iš rašytojo vardo skambesio susekti jo savybes ir vertę, — kad „Schilleris" esąs vienas iš tų mokyklose labai rekomenduojamų rašytojų, kurie kelia nuoširdų žiovulį. Anas vyras

su savo vardo skambesio teorija nėra taip jau visai neteisus, nes garsiojo vyro vardą buvo paspalvinę visi įspūdžiai, plaukią iš jo veikalų, lygia dalia ir aukštinamieji bei žeminamieji juos nusaką sprendimai ir daugiau ar mažiau malonus pačių tų sprendimų tonas. Todėl labai dažnai gali atsitikti taip, kad kai kas, nieko kito nežinodamas, vien iš vardo skambesio beregint suvokia, ar čia kalbama apie didį, smulkų ar vidutinį žmogų, apie genijų ar pedantą, apie tokį, kurio minčių bei jausmų gilybėje glūdi kažkas slėpininga, arba tokį, kurs yra lengvai ir patogiai prieinamas visų mogiams.

Bet lieka teisinga tai, kad, besistengiant Schillerio garsą sumažinti, buvo bandoma pervertinti arba kitaip įvertinti jo kūrybos raidą; sumažinus reikšmę jo subrendusiojo amžiaus dramų, laikytų tobulomis, svaresni pasirodė jo netobulesnieji ir chaotiškieji jaunųjų dienų veikalai. Tačiau aš turiu rimtą pagrindą spėlioti, kad taip vertybes sukeitus imama vartoti kriterijų, kurs Vokietijoj (ir net už vadinamosios tiesiogine prasme Vokietijos ribų) prigijo, ir kurs remiasi tuo, kad didžiai vertinama, kas *tikrai vokiška, progermaniška,* ir perviršytas bei mėšlungiškas realizmas laikomas tikros ir aukštos poezijos ženklu. Toks nusistatymas — išskiriant iš jo itin vokišką bei germanišką prigimtinį girinio Hermano rupumą, kurs pats vargu ar yra aiškiai vokiškas bei germaniškas, — rodytųsi esąs ne kas kita, kaip vidurių sutrikimas, beviršķinant Shakespeare'ą, aplaistytą tauriu Rousseau vynu; pirmą kartą Vokietijoj jisai pasirodė 18-tojo amžiaus gale, ir vėl įvairiomis grįžgrįžomis buvo apšlakstytas kitais dar vynais, kurių nepamirštinas vienas — stiprus, bet ir vylingas, imtas iš katalikiškų, nešvankių, kraujomaišiškų vikonto Chateaubriand'o rūsių. Shakespeare'as yra toks dvasios istorijos momentas, kurio kada tinkamas nepakartosi; kai mes *Plėšikuose* išvystame jo karalių Lyrą, Edmundą ir Kordeliją, prisidengusius senuoju Moru, Pranciškum ir Amalija, tai mums pasirodo, jog iš mito bei pasakos esame permesti į brutalią tikrovę, o tai yra aukštos vertės ir didžius poezijos kūrinius išprievartauti; taip pat Gianettino Doria, veikale *Fiesco,* lyginant jį su Ričardu III-uoju, yra piktadaris ir pagyrų puodas; toje pačioje dramoje pasalkanda Moras kalba, užuot tęsęs savo begėdišką darbą — fuliškai, kaip kai kurie elžbietinės dramos juokdariai, ir į pasaulį, į kurį jis yra įvestas, įneša kažką svetima; pamėgdžiojimas atsigarsi bjauriai. Aš labai gerai galiu įsivaizduoti tą įspūdį, kurį bus darę Karolio Moro šėlimai ir tirados prieš anų laikų visuomeninius dėsnius bei tironiją:

> Ne! pagalvoti apie tai negaliu! — Savo kūną aš privalau striupe suveržti, savo valią įstatymais surišti. O įstatymas iki sraigiško šliaužimo susmukdė tai, kas būtų erelio skridimu pavirtę. Įstatymas dar neišugdė nė vieno didžio vyro, gi laisvė išperi milžinus ir kraštutinio būdo didvyrius...

Po to eina pamišėliškas nusprendimas:

> Štai, man tarytum koks giedravalkis nukrito nuo akių. Koks paikas buvau aš, panoręs grįžti atgalios į narvą! — Mano dvasia ištroškusi žygdarbių, mano kvapas laisvės, — *galvažudys, plėšikas!* Šiuo žodžiu įstatymas tapo paristas po mano kojų. — Žmonės paslėpė nuo manęs žmoniškumą, kai aš jo šaukiaus; tai šalin simpatija ir žmogaus pasigailėjimas! ——

Tačiau tasai Moras, ryžęsis eiti plėšikauti, nusimena, plėšikams ėmus vykdyti savo verslo logiką; jisai yra plėšikas, dairąsis aplinkui ir geidžiąs laimėti žiūrovų palankumą:

> ... O, tfu ta vaikžudybė! Moteržudybė! — Ligonžudybė! Kaip gniuždo mane šitas darbas. Apnuodijo jisai mano gražiausius žygius.

Nepaisant visų šitų baisių šūkavimų ir veiksmų triukšmingumo, dramos sąranga atrodo apgalvota ir apskaičiuota, nėra čia nieko, ko iš anksto nenumatytum: nėra toks nei Karolio Moro išsiskyrimas su visuomene ir jo bodėjimasis paskutinio galo plėšikų darbais, nei jo nuliūdimas ir nelauktas sugrįžimas į tėvo namus, kad pasveikinus juos ir vėl prasišalinus; neigi Amalijos mirtis ir visa kita. Nemažiau išprotautinė yra *Klastos ir Meilės* kompozicija; be to, ir ji literatūriniu atžvilgiu primena prancūzų ir anglų miesčioniškąją tragediją, romaną, taip pat Lessingo dramą; tik vienas kitas nusisekęs bruožas seno muziko Millerio figūroje kelia mūsų nusistebėjimą.

Šiomis savo dramomis Schilleris užsirekomendavo esąs dorovinis teisėjas ir kovotojas, naudojąsis skolintinėmis literatūros lytimis; todėl aš negaliu, kaip naujesnieji jo kritikai, į jo jaunystės meną ilgestingai rankas tiesti, ir smukimu laikyti vėlyvesniojo meto kūrybos, pradedant *Don Karlu* (t. y. tuo eiliuotiniu *Don Karlu,* kurs vienas mums teišliko). Man atrodo, jog su natūralia dalykų eiga gerai derinasi ir yra labai pagirtina tai, kad jis, pasitaisius jo skoniui, paūgėjus jo meno idealui, pagilėjus jo meno supratimui, atsisakė nuo jaunuoliškosios

savo manieros, kuri, berods, tiko medicinos studentui, bet nebetiko jautriam ir mąsliam rašytojui, kuo buvo tapęs.

Taip pat aš nerandu, kad jis, taip pasikeisdamas, būtų bent ką praradęs iš savo natūraliųjų talentų: nei fantazingo savitumo, kurio jis niekados neturėjo, nei dorovinio užsidegimo bei poleminių potroškių, kurių turėjo ir juos išsaugojo, papildydamas gilesnėmis istorijos, filosofijos ir meno studijomis. Šios doros apaštalo ir pastabaus bei mąslaus dramaturgo dovanos buvo dalykai, palenkę jopi demokratijų malonę — jojo paties tėvynėje ir kitur; taip, štai, Italijoj, tarp kitų, Giuseppo Mazzinio, kurs jį aukščiau kėlė už Goethę, net už Shakespeare'ą; nes pati tikroji kiekvienos demokratijos esmė pasižymi tuo, kad ji praeinamos reikšmės meno vertybėms duoda pirmenybę prieš tikrąsias, kurios yra aristokratiškos ir naudiškumui priešingos. Markizas von Posa vadinamas „įkūnytu kategoriniu imperatyvu". Tačiau tokios rūšies įkūnijimų randame jau ir jaunųjų dienų dramose, pav., senajame republikonų sąmokslininke, nužudančiame savo draugą Fiesko, kai šis jame kėlė įtarimą, jog ketinąs siekti valdžios. O pakitimas eina tik iš platesnės idealinės aplinkos, kurioje anas religinės apykantos ir tautų laisvės kovotojas veikia, iš didesnės patirties, kurios autorius įsigijo. Daugiau ar mažiau tikra gali būti tai, kad Schilleris, revoliucinių Prancūzijos įvykių veikiamas, pakeitė savo politinį nusistatymą ir labiau palinko į vidujinę, negu į politinę laisvę; bet ir tatai jokios reikšmės neturi kūrybai, galinčiai plaukti iš vienos ar antros minties, arba nė iš katros.

Gi kas aiškiai pasireiškia jo subrendimo metu, yra tai, kad Schilleris, atslūgus jaunuoliškajam veržimuisi, kurį kiti ir jis pats buvo palaikę per genialumą ir kūrybinį užsidegimą, įkliuvo į tąją dvasios būseną, kuri žiūrovą vargina bemaž taip pat, kaip ir tą, kurs į jąją patenka. Tatai būsena menininko, kurio nebepasigriebia ir neberikiuoja vidujinė problema. Tuomet ši problema nesiplėtoja jame it toks objektyvus vyksmas su visais savo atspirties taškais, natūraliai nežengia iš vieno jų į kitą, ir lygiai taip pat natūraliai neišsiugdo savo lyčių, nei kaskart vis pastoviau apsprendžia savo vienintelę lytį. Nes poetas tarytum paklysta, svyruodamas sustoja ir apie savo uždavinius ir tinkamiausią jų sprendimą ima gudragalviauti bei protauti. Yra tai — vartojant kietą žodį — bejėgiškumo būsena, kurią dažnai tenka sutikti ir prieš kurią vaistų nėra; nes dėl, taip sakant, atsitiktinių priežasčių suklydusią jėgą yra, berods, galima atvesti į tikrąjį kelią, bet nėra galima sužadinti ją ten, kur jos nėra. Tokiais atvejais menininkas įtem-

pia savo išnašumą ir prasimano sąvokų, o jos jam, lyginamos su kitomis, atrodo nuostabiai poetiškos, kurios, betgi, pasižymi ta klaida, kad yra ne kas kita, kaip sąvokos, labai panašios į tas, kurias kritikas išgauna iš jau esamo meno veikalo, ir kurios, būdamos proto suformuotos, būsimajam menui niekados neįgali jo [t. y. veikalo] pagaminti; todėl atsitinka taip, dėl lengvai susikuriančios iliuzijos, kad, joms sužibėjus, netyčia išsprūsta žodis: — gaila! — lyg kad jos būtų likučiai, arba pėdsakai puikių sudužusių ar žuvusių veikalų. Minint vieną kitą pavyzdį, pasakytina, jog tame skaičiuje yra *Marija Stuart,* graži nusidėjėlė moteriškė, kuri, kad ir kaip rimtai pakėlė nelaimę, vis dėlto vėl žadina aplink save troškimus ir sėja mirtį; arba, *Orleano Mergelėje,* Joana, kuri, tik ką spėjusi pakelti kardą, ir vienam akimirksniui pagauta žmogiškosios meilės, nustoja stebuklingosios galios, kurią jai Dievas buvo davęs ideališkam žygiui, esančiam anapus meilės ir žmogaus asmeninio linkimo. Arba, nebaigtos *Maltiečių* dramos apmatuose, grupė riterių, privaliusių iki paskutiniųjų, save aukojant, ginti tvirtovę, tačiau, kad ir būdami drąsūs, garbingi ir didvyriški, pasirodo nesą priaugę savo uždavinio, nes susirišo su žemiškuoju didvyriškumu, besigretinančiu prie kitų motyvų: meilės, turto, garbės troškimo, tautinio pasididžiavimo, o ne su bažnytiniu, dvasiniu didvyriškumu, kurio šis uždavinys reikalauja: jiems, vadinasi, stinga „grynosios ordino dvasios". Taip gudragalviaudamas, menininkas jaučiasi kaip tas [Chamisso] Petras Šlemilis, netekęs savo šešėlio, natūralaus savo pavidalo, ir ieško užvado arba skolinio; čia jis susigundo graikų tragediją sulieti su Shakespeare'o drama, vėl įvesti senovinį chorą, iš naujo atgaivinti likimo idėją, arba išlaikyti visiškai objektyvų stilių, kuriame autoriaus palinkimų niekaip neužjusi, kur įvykiai ir asmens patys iš savęs pagauna judėti, ir taip toliau. Visuose šiuose dalykuose Schilleris iš anksto pasigavo šaltus naujausius literatūrinius bandymus, jis netgi buvo pranokėjas to idealo, kurs šiandien kiekvienam tikram žinovui yra būdingiausias meninio nepajėgumo ženklas: tatai idealinė drama, sudėta iš „grynos ir aukščiausio įtempimo poezijos", atlaisvintos nuo bet kokio gamtos pamėgdžiojimo — drama, kurį oro ir šviesos sau pasigamina, įsivesdama simbolinių priemonių, „stojančių objekto vietoje visur, kur jis nepriklauso tikrajam poeto meniniam pasauliui, ir, vadinasi, nesiduoda atvaizduojamas, o tik nurodomas", atseit, ši drama priartėja prie muzikos ir operos[120]. Taigi, šituo metodu bedirbant, Schillerio subrendusiojo amžiaus dramos išėjo — kaip Schopenhaueris apie jo balades yra pasakęs — *„šaltos ir dirbtinės"*. Joms dar labiau, negu jaunystės dramoms, stinga netikėtumo;

visa dedasi taip, kaip esi laukęs, nes atitinka tam tikrą idėją; mes numatome visas iš jos plaukiančias pasekmes, nespėjus šios idėjos nė išsakyti; gi tikrieji poezijos veikalai aplieja atradimo džiaugsmu ir vaizduotei leidžia įsiveržti į anksčiau nepažintą pasaulį; visai kukliai skambą pasakymai pripildo mus netikėto džiaugsmo, nes jie mums apreiškia pačią mūsų asmenybę. O schematinis Schillerio Tellis nebūtų Tellis, jei jis neišgelbėtų pabėgėlio, kuriam gresia pavojus žūti įaudrinto ežero vilnyse, jei jis, perpykęs, neatstumtų nuo savo durų Jono Paricidos, besibeldžiančio, viliantis, po politinės žmogžudybės, rasti gerą užeigą pas savo bičiulį; aure vėl, riteriškajam Maksui Pikolominiui, suskilusiam tarp ištikimybės savo imperatoriui ir meilės maloniai Vallenšteino dukteriai, tenka mestis prieš svetimą pulką, atėjusį Vallenšteinui padėti, ir žūti. Dirbtinumą junti ir puikiame Vallenšteino stovyklos vaizde; o *Vilhelmo Tellio* Šveicarija su savo kalnais ir ežerais, piemenimis ir žvejais, kaimenėmis ir karvių skambaliukais atrodo it kokia Kalėdų stainelė. Vietoj poetinio netikėtumo, šitose dramose randi kažką panašu į romaną ir melodramą; ne be pasibjaurėjimo žiūri į scenas, kaip *Orleano Mergelėje,* kur Burgundo hercogas susitaiko su karalium Karoliu, kai pirmasis, netinkamai maivydamasis ir nurodydamas į Agniešką Sorel, sako:

Kodėl šitosios man nepasiuntėt?
Prieš jos raudojimus nebūčiau atsilaikęs,

arba dar blogiau kitoje scenoje, kur karalius Pučelai atskleidžia sutuoktuvines perspektyvas:

Dvasios tave tebvaro balsas, tyli
Dievo pripildytoj krūtinėj meilė.
Ne visada tylės ji, man tikėki.
Ginklai paliaus, atneš laimėjimas
Mums rimtį. Ir t. t.

Tie taip dažni saldžiagardžiavimai, vistiek, ar tai bus veiksmuose, dialoguose ar prakalbose, kurios baigiasi net melodraminiu perėjimu iš rečitatyvo į rimuotą bei dainuojamą posmą, yra aukso blizgučiai, *clinquant,* atstoją tikrąjį poezijos auksą.

Reikia prisiversti, — bet tai būtinai liepiama, — norint išsisaugoti, kad simpatijos stoka, einanti iš taip sudėto meno, neišplistų už pastarojo ribų ir nepaliestų paties Schillerio asmens; Schilleris kaip žmogus,

mąstytojas ir rašytojas buvo taurus ir pasižymėjo grakščiu, griežtai etiniu charakteriu — tuo „doroviniu rimtumu", kurį jo tautiečiai teisingai jame liaupsina. Jis buvo ne tiktai, kaip pašaipūnai sako, poetas, mokėjęs sirpstančiose mergelėse susižavėjimą sukelti ir iš senmergių meilumo ašaras išspausti; jis buvo daugiau: — šeimoje ir mokykloje daugelio Vokietijos kartų auklėtojas. Ir jei jo darbą iš poezijos istorijos — tikrąja šio žodžio prasme — teks gangreit visiškai pašalinti, tai aš manau, kad jam už tai filosofijos istorijoj turės būti paskirta kur kas žymesnė vieta, negu ji paprastai jam tekdavo: jeigu jau toji ryžtasi gausiau prisiimti veikėjų, kurie, vidujinio veržlo varomi, metėsi į filosofiją, ir ta dingsta didžiausiąją dalį anų sausųjų bei nuobodžiųjų sistemdarių ir mokyklų sekiotojų, kurių ji dar tebėra pilna, perleisti universitetų ir akademijų istorijai.

Schilleriui, trokštančiam sustiprinti savo kūrybinę jėgą filosofijoje prisiglaudus, atsitiko, kad jis, užuot pagal ūpą ja naudojęsis — ką stipraus temperamento poetas būtų padaręs — joje atydžiai pasinėrė, buvo jos sužavėtas ir jai taip uoliai atsidėjo, kad turėjo pats prisipažinti, jog filosofija jo meniniams tikslams daugiau pakenkusi, negu padėjusi, ji jo nepaspyrusi, bet jį blaškiusi ir nukreipusi [nuo kūrybinio kelio], nes ji jo dvasios jėgas suskaldė ir išplėšė reikiamą naivumą. Filosofijoj jis ypačiai į dvi problemi nukreipė savo akį: į meno prigimtį — nes Kanto nusakymai jo nepatenkino: atrodė negatyvūs ir per platūs; toliau — į moralinę: laisvės su būtinumu suderinimo problemą — nes abstraktus Kanto priedermės griežtumas jam nepatiko; jis net savo *Laiškuose apie estetinį auklėjimą* vieną iš tų problemų bandė išspręsti, sujungdamas ją su antrąja. Tačiau šiedvi problemi, griežtai paėmus, yra skirtingos; ir jo meno teorijai, laikančiai meną tarpininku tarp dviejų pasaulių: žinojimo ir dorovinės laisvės — gamtos ir dvasios — gresia pavojus leisti menui išvirsti gudinimusi bei žaismu. Vis dėlto Schilleriui pavyko savo teorijoj kur kas gyviau ir vieningiau išreikšti meno idėją, negu Kantui, kuris įklimpo į dualistinę ir mechanistinę pažiūrą, aiškindamas grožį iš proto ir vaizduotės darnaus bendradarbiavimo. O kai dėl aukščiau minėtosios moralinės problemos, tai jis labai teisingai įžvelgė tat, kas Kanto etikoj buvo asketiška ir nežmoniška; nes ši etika visados eina prieš natūraliuosius žmogaus troškimus; galima net būtų pasakyti, jog čia aukščiausiam doroviniam laipsniui atstovauja žmogus, kuris, nedorų natūraliųjų geidulių maigomas, visus juos veja nuo savęs šalin, pažaboja ir apvaldo, — žiauriai atlikinėdamas savo priedermę, jis būtų pavidalas, keliąs mumyse tam tikrą siaubą; tikrovėje tokio žmogaus mes

nenorėtume šalia savęs turėti; pamąstai sau: kas atsitiktų, jei jam priedrmės vadelės bent akimirkai išsprūstų iš rankų? Schilleris pabrėžė kaip tik šitokio žmogaus priešingybę — iš prigimties gerą, žmogų rinktinės jauslos, „gražią sielą", tauriai ir oriai besielgiančią, džiugiai besireiškiančią, tokią, kuri vykdo savo širdies priedermę; ir iš tiesų, savaimingi doroviniai palinkimai yra — Kanto kalba šnekant — berods, prigimtis, bet tokia, kurią sukūrė dvasia savo istorijoj ir kuri stengiasi išlaikyti ir didinti dorovinę valią; o priedermė yra dorovinės dialektikos vienas momentas, bet ne visybė. Šalia nuopelno, išjudinant jei ne ką kita, tai kaip tik šias problemas, Schilleriui dar teko būti vienu iš stengusių permesti tiltą iš gamtos į dvasią, ir Kanto teleologinio (tikslingumo) sprendimo kritiką įgyvendinti gamtos filosofijoj, — iš tų, kurie pasiėmė literatūros istoriją gvildenti filosofiškai, iškeldami ją besikaitaliojančiuose naivios ir sentimentalios (arba klasiškos ir romantiškos) kūrybos bei jos atmainų momentuose. Beje, nereikėtų šito taip suprasti, lyg kad šiuodu keliu būtų baigęsi gera išeitimi; tačiau, šiaip ar taip, jais turėjo būti nueita, ir iš tikrųjų Schilleris čia susirado pasekėjų, o jų vardai — Schellingas ir Hegelis. Tačiau, kaip ten bebūtų, o ir šiame klaidų kelyje surankiota šiokių tokių tiesos vaisių. Aš nesuprantu, ko naujesnieji kritikai taip mėgsta nuginčyti Schilleriui šiuos filosofinius nuopelnus, nurodant, jog šis pasekęs prieškantine — Shaftesbury ir Leibnico — filosofija; nes, kiek aš žinau, senas vedamąsias mintis naujoje filosofijoje vaisingomis paversti, reiškia ne ką kita, kaip atnaujinti, išplėtoti bei praturtinti, atseit, kelti mokslą. Juk ir Schellingas sunaudojo Spinozos filosofiją, o Hegelis — Spinozos, Bruno, Aristotelio ir Herakleito, ir visa tai nukreipė prieš Kantą. O ar kas juos pravardžioja atsilikėliais bei atžagareiviais?

Filosofas Schilleris gebėjo savo mintis eilėmis reikšti — tiek dramose (pavyzdžiui, prisiminkime *Mesinos Nuotakoj* chorą, kalbantį apie karą ir taiką: *Graži yr taika* ir t. t.), tiek ir lyriniuose eilėraščiuose. Vertingiausias yra jų filosofinis turinys, nes poetinės galios stoką atperka čia dėstomųjų minčių reikšmingumas — lygiai kaip ir lyrinės formos menkumą plano aiškumas ir sklandus iškalbingumas. Yra tai pamokomoji poezija ir užtat nėra ji tikroji poezija; o juk niekas nelinkėtų, kad ji nebūtų į pasaulį atėjusi; tuo būdu, kuriuo ji galėjo ir gali ką padaryti, ji vis dėlto pasitarnavo ir tebesitarnauja. Dar geriau šitie žodžiai tinka jojo epigramoms, kurios mums — dėl savo lakumo ir taiklumo — besiginčijant apie esteti-

ką, etiką ir metafiziką, limpa prie lūpų. Taip, štai, norėdami dviejų etikų — potraukio ir priedermės — priešingumą ir vienoviškumą paryškinti, mes dar su juo tebesakome:

> Kannst du nicht *schön empfinden,* dir bleibt *vernünftig zu* [*wollen*
> Und als *Geist* zu tun, was du als *Mensch* nicht vermagst[121].

Mes vėl juk, kritikuodami tuos, kurie fizikos bei gamtos mokslų schemas ima per tikrovę, noriai naudojamės šiais žodžiais:

> Weil du *liesest* in ihr, was du *selber* in sie *geschrieben,*
> Weil du in *Gruppen fürs Aug'* ihre Erscheinungen reihst,
> Deine Schnüre gezogen auf ihrem unendlichen Felde,
> Wähnst du, es fasse dein Geist ahnend die grosse Natur...[122]

Arba, norėdami išreikšti tai, ko buvo ėmusis gamtos filosofija, mes su nauda vartojame jo „trijų gamtos amžių" suskirstymą:

> Leben gab ihr die *Fabel,* die *Schule* hat sie entseelet,
> Schaffendes Leben aufs neu gibt die *Vernunft* ihr zurück[123].

Nūdieniams filosofams tatai yra, taip sakant, atmintiniai Port-Royalio eilėraščiukai; tačiau skirtumas čia toks, kad juose glūdi dar ir šiaip ko geresnio, negu tik gramatikos taisyklės, ir jie išreikšti kilniai ir dailiškai.

ATSISVEIKINIMUI

Senas „istorinės mokyklos" žodis

Kaip dažnai ir noriai atsiminimuose sugrįžtu aš į „istorinę mokyklą" ir „grynuosius istorikus", tarp kurių esu savo jaunystę praleidęs. Nusiminęs tai darau, nes tada menu mokytojus ir draugus, kurių jau nebematyti gyvųjų tarpe, o kurių vis dėlto ilgiuos, su kuriais trokščiau pasišnekučiuoti — kaip mes kadaise darydavom — ir apsikeisti pranešimais apie tyrinėjimus ir atradimus. Grįžtu pilnas dėkingumo į tenai, nes gana daug ko tuomet išmokau, susekiau daug „tyrinėjimo paslapčių", kurios man buvo ir dar tebėra naudingos. Grįžtu šypsodamasis, minėdamas savo naivų ano meto tikėjimą, pykaliojimus ir herezijas: šypsodamasis, bet be mažiausios pašaipos, nes

šypsaus ne vien anosioms dogmoms, bet ir pats sau, kurs prieš jas maištavau, tajam uolumui ir būdui, kuriuo tai dariau.

Va, šiandien toptelėjo man viena tų dogmų, vienas tųjų žodžių, kuriuos tos mokyklos išmintingiausieji buvo pasakę ir vis kartodavo atvejais, kai būdavo verčiami kaip nors sutikti, kad Dantės ar Ariosto, Foscolo ar Leopardi kūryboj esama dar kai ko, kas nebetelpa biografijoj, šaltiniuose, kai ko, kas pateisina puslapius, kur apie juos yra prirašę kritikai, nepriklausą istorinei mokyklai — „kritikai estetai", kaip anie šiuos vadino; ko nors, kas pateisina tam tikrą nusistebėjimą bei užsidegimą, tam tikrą laisvą fantazavimą, jų veikalus aprašant. „Didesniems (taip jie tuomet svariai spręsdavo) galima pritaikyti ir estetinį metodą; gi mažesniems — tik istorinį". Aš čia gyvai atrėždavau: „Bet juk tai loginis išnarinimas. Ką su „didžiu" bei „mažu" turi darbo dvasinis metodas, t. y. tinkama mąstymo lytis? Didis ar mažas, kūrėjai — kaip tik todėl, kad jie kūrėjai — visi turi būti vienaip apžvelgiami, — kūrybiškai, atseit, estetiškai. Ar, gal, mažaisiais jūs laikote nepoetus, driskius, kvailius? Tie gi neverti, kad jiems iš viso taikytum kokį metodą; estetinis metodas pakankamai susigriebs suduoti šiems vieną iš tų paspyrių, kuriais kartais dievų Tėvas išguja iš Olimpo tuos, kurie užsitraukia jo rūstybę".

Aš buvau visiškai teisus, bet taip pat ir visiškai neteisus; tai paprastai visados atsitinka su iš esmės, arba vienašališkai griežtaisiais, kai jie radikaliai atsikerta — kuo taip pasižymi jaunimas. Kai aš dabar su deramu *pagarbumu* į anas dogmas ir pasakymus įsigilinu, tai aš suvokiu ir tai, kas jose protinga, arba, geriau, aš įsismerkiu į jųjų vidų ir iš jų išgaunu tąją teisybę, kuri ten yra rupiai išreikšta; anuos pasisakymus iššaukusieji nemokėjo viso to logiškai iškelti ir priešais mano pernelig logiškus puolimus nevaliojo spirtis. Tatai pasako, kad mano pasuktasis loginis bei filosofinis kelias buvo teisingas, nes vien tik juo eidamas gali patenkinti reikalavimus, kuriuos jau juto anie vyrai, kurių, tačiau, stingant filosofinės drausmės, nemokėjo aptarti, suformuluoti bei išvesti. Pirmasis mano tenai randamas protingas dalykas yra tas, kurį aš vėliau plačiau teoretiškai išdėsčiau, būtent: skyrimas *poezijos* (kūrybos) istorijos nuo *kultūros* istorijos; tai dvilypė lytis, kurią jie nujautė ir suveltai teigė, kurios, betgi, aš nemačiau, uoliausiai įnikęs vienai iš tųjų lyčių padėti atsigauti, ją paaiškinti ir padailinti. Taip, didieji poetai, ir tik jie, tik kūrybingosios asmenybės (kurios nors poemos ar lyrinio eilėraščio, romano ar novelės kūrėjas: medžiagos tūris nieko čia nepasako) įeina į poezijos istoriją, ir kaip anie sakydavo, turi būti pagal estetinį metodą gvilde-

nami. Kai dėl mažųjų, t. y. nekūrybingųjų asmenybių, kartotojų, iš jau sukurta lipdytojų, pamėgdžiotojų ir į juos panašių, — jiems reikia pritaikyti „istorinį metodą", vadinasi, jie įeina į kultūros istoriją, nagrinėjančią įvairių laikų bei tautų polinkius ir siektuosius tikslus. Beje, čia savo dalį yra davę ir patys didieji, kuriantieji, tačiau tik tiek, kiek vertinsime juos ne iš jų didybės, genialumo, kūrybiškosios pusės, ne iš *quid* — kas sudaro poetą — bet iš jų abstrakčiosios medžiagos, ir todėl kaip kultūrinių bei socialinių sąjūdžių liudininkus.

Bet tai ne vienintelė reikšmė, mano dabar išgaunama iš anųjų tarslų. Yra tenai ir dar kai ko, būtent: ten statomos istorija ir estetika viena priešais kitą, nors tradicinė šio priešingumo formulė yra daugiaprasmė ir todėl apgaulinga, nes ir pati paskatinančioji mintis netvirta — iš tiesų, juk ir estetinis nagrinėjimas yra savo ruožtu *istoriškas*, taigi priklauso poezijos istorijai; — bet ta formulė nebebus apgaulinga, lig tik tiksliau ir ryškiau nusakysi šią mintį ir tinkamai suprasi. Mes „istorinio metodo" žodžiui primygtinai skiriame tą reikšmę, kuri jam neištartai ir instinktyviai buvo jo pradininkų teikiama: mes šioje vietoje tapatiname jį su istorija, jos kasdienine ir tradicine prasme, t. y. su etine, politine istorija, tyrinėjančia žmonių praktinius kėslus, veiksmus ir tikslus. Tuomet yra aišku, kad poezija (kaip ir filosofija) nebegali būti istorijos, t. y. anosios jos formos, objektas. Iš tikrųjų, poezijos ir filosofijos istorija tik pamažu ir vargais negalais teatsiskyrė nuo praktinės, politinės bei etinės istorijos: tasai procesas dar tebevyksta, nes, tarp ko kita, istorija, kurią aš vadinu poetinių motyvų, arba idealių asmenybių istorija, ir kurią statau priešais institucijų istoriją — ši gi ir sudaro praktinę istoriją — dar ne visų teįsisavinta. Taigi anojo žodžio pradininkams galvoj buvo *ši* istorija (kurios jie *nelaikė* istorija), kai jie didžiuosius poezijos veikalus, kaip ir pačius jos genijus, priskyrė sričiai tųjų, kurie buvo „nusitvėrę" estetinio metodo, — nes toks vaizdų medžiagiškumas yra tos mokyklos kalbėsenos savybė.

Šitokiu būdu — o tu žmogaus dvasios dialektika, kokia paini, keista, nuostabi esi! — galėčiau aš tam tikra dalimi, jei būtų reikalo, šauktis „istorinės mokyklos" teoretikų, jos autoritetų ir jųjų liudijimų prieš tuos, kurie mane apskundžia, kad aš poezijos istoriją sutraukiąs į „bandymų" bei nesurištų „monografijų" seriją. Bet tai niekai: *Qui vult capere, capiat*: bus bent naudinga grįžgrįžomis prie to, kas čia išdėstyta, sugrįžti, idant *capere* palengvinus tam, kurs gerų turi norų, *qui vult*. Lygia dalia namatau reikalo gintis nuo priekaišto, užmetamos man šunfilosofių ir straipsniarašių, kurie patys nesugebė-

jo duoti nė mažiausio tyrinėjamojo darbelio arba istorinio aiškinimo, įrodančių, kad aš negaluojąs tam tikru istoriniu nepajėgumu, priverčiančiu mane sustoti ties bandymu, monografija, atskiro veikalo aiškinimu ir kliudančiu man suglausti visa tai į sintetinį istorijos vaizdą bei nušviesti bendrą literatūrinės dvasios sąjūdį. Aš didžiuojuos tuoju nepajėgumu, nes jis visiškai prilygsta nepajėgumui mano stemplės, nevaliojančios praryti medžio pliauskos, akmeniuko ar ko kita nevirškinima. Bet užtat neatsisako mano rankos, kai reikia akmenį ar pliauską panėšėti arba padailinti: tai reiškia, jog mano dvasia nieku būdu nesispiria nei nesijaučia kokio nors nesugebėjimo pažeminama, kai jai tenka ištirti, suprasti ir atvaizduoti kokį kultūros bei civilizacijos sąjūdį, socialinį bei moralinį kurios epochos, krašto ar tautos kovojimą. Kuo jie nėra man įkyrėję „monadizmu", kurs sutepęs esąs mano literatūros istorijos supratimą. Arba dailiuoju vaizdu, kuriuo jie simbolizuodavo mano parašytuosius bandymus bei monografijas, it kokias atskirai išstatinėtas kartuves, kurių kiekvienose kybą po tam tikrą autorių (Ariosto — Shakespeare'as — Corneille'is): o jie patys, taip atrodo, tarytum būdami vyriausieji budeliai, norėtų visus ant vienos ir tos pačios virvės sukabinti. „*Dî capiti ipsius generique reservent*" — kaip gerasis karalius Evandras yra sušukęs.

BAIGIAMOSIOS PASTABOS

Estetikos, literatūros kritikos ir meno filosofijos klausimais pasisakyti šiame rinkinyje gavo progos kelių tautų — iš dalies labai skirtingu metu gyvenusių — autorių. Tad į taip mišrų kolektyvą, kokį čia skaitytojas ras, be galo sunku įvesti tokią idealią tvarką, kuri visais atžvilgiais patenkintų jo sudarytojo sumanymą ir kuri bent maždaug atitiktų pageidavimus tų, kurių rankas pasieks ši knyga. Stengtasi betgi daryti visa, kas šiomis aplinkybėmis buvo galima padaryti. Tiesa, skaitytojas pamatys, kad nėra pilnut pilnai apžvelgtos ir išnarstytos mūsų autorių pagrindinės mintys ir tinkamai išnagrinėta idėjinė jųjų pavelda. Tačiau tas darbas būtų pareikalavęs dar gero žiupsnio lapų įvadui, kurs jau ir be to susidarė didokas, nors kiek galint buvo šykštaujama frazių ir vengiama biografinių žinių, kur jos neatrodė būtinai reikalingos; tik nedaug kam tepažįstami arba visai „nauji" mūsų padangėje autoriai tebuvo „pristatomi".

Rinkinio antraštė nurodo ne į meno, bet į grožio vertybes todėl, kad vienas kitas iš jį sudarančių autorių grožio sąvoką paima daug plačiau, negu išneša meno ribos; manome, kad ta prasme suredaguota antraštė visus rinkinio dalyvius turės vienodai patenkinti.

Išorinis knygos suskirstymas į prologą — kuriame Platono ir Nietzschės lūpomis bandyta paryškinti visiems amžiams bendras kūrybos šaltinis, įkvėpimas — ir dvejetą dalių nėra savavališka užgaida. Jei atskiri autoriai savo straipsniais vienas kito netęsia ir neaiškina, o kiekvienas savaimingai tik už save kalba, tai iš to dar neseka, kad nėra jokio kito atžvilgio, leidžiančio juos tam tikru būdu sugrupuoti. Pirmoji knygos dalis sudaryta remiantis, daugiausia, gyvu bėgamuoju autorių *aktualumu*. Tačiau nėra ko nė manyti, kad visiems šios „aktualiosios" dalies autoriams pripažįstame vienodą reikšmę. Tatai parodo atitinkamos charakteristikos — įvade. Dar paminėtina tai, kad už autoriaus „bėgamąjį aktualumą" nevisuomet pakankamai argumentuoja jo dabartinumas.

Neketiname tvirtinti, kad į antrąją dalį patekusieji autoriai nepasižymi jokiu aktualumu. Tik jų aktualumas yra kiek kitokio pobūdžio. Kas, pavyzdžiui, galėtų sakyti, jog Lessingo *Laokoonas* šiandien jau niekam nebeįdomus ir kad nieko gera nebegalima jame rasti; kas drįs tvirtinti, kad klasiški Plotino ar Schillerio traktatai yra niekai! Bet, antra vertus, šių autorių aktualumą lygindamas kad ir su Wölfflino, Focillono ar Geigerio traktatų aktualumu, tuojau pamatysi, jog tarp jų yra didžiausias skirtumas. Pastarieji mus moko orientuotis dabarties meno kultūroj; anie gi yra brangios žmogaus minties iliustracijos jo dvasios istorijai ir skoniui pavaizduoti. Negalima tarti, kad šiose suirusių senųjų koncepcijų skeveldrose — atskirose mintyse bei paskatinimuose — nieko nebebūtų likę pilnai reikšminga dabarčiai. Kokia didelė bebūtų tų atskirybių vertė — jos tačiau neturi galios prikelti gyvatai tą sudulėjusią visybę, kuriai kiekviena jų savo keliu priklauso.

Lieka dar Crocės klausimas. Dėl šio ypatingo mąstytojo norėtume pasisakyti, kad jis mums pasirodė toks ekskliuzyvus ir paradoksingas „novatorius", jog palaikėme rizikingu daiktu jojo kriterijus iškelti į pirmąjį planą. Nors ir kažin kaip įspūdingai jis rašytų ir dėl to būtų sudaręs tam tikrą srovelę ar srovę — vis dėlto vieno iš vyriausiųjų (o mums čia rūpimiausiųjų) savo gyvenimo uždavinių neatrodo įvykdęs. Turime galvoj jo „šventąjį karą" prieš meno žanrus, kurių jis nei sarkastiška kritika, nei šiaipjau didžiausiomis pastangomis nesugriovė. Svarbiausias mūsų rūpestis buvo parodyti, *kaip* jis tai daro. Neginčijame, kad kai kuriais atžvilgiais jis tikrai įdomus; bet ne kaip visiems priimtino nusistatymo reiškėjas, o veikiau kaip savotiškas unikumas. Įspūdingos yra jo literatūros kritikos atskiros mintys ir pati tos kritikos operacija.

Iš viso šio rinkinio, savo ypatingumu, išsiskiria Focillono straipsnis. Tatai žymės ne vien nuo visų kitų autorių labai skirtingas jo stilius (ypač padėjus jį šalia Wölfflino, su kuriuo Focilloną riša žymia dalimi bendra darbo sritis), bet ir p. Kęstučio Stalioraičio vertimo kalbos ypatumai, kurie pastarojo individualybę aiškiai išsaugos nesuniveliuotą šiame rinkinyje. Žinoma, būtų atsiradę ir būtinai suvienodintinų dalykų. Bet, kadangi negalėjome susieiti bendroms „konsultacijoms", tai šių žodžių autoriui neatrodė patogu vienam pačiam savo nuožiūra į esminius dalykus brautis ir juos keisti. Jis jaučiasi galįs tik padėkoti Focillono vertėjui ir Dr. Mikalojui Vorobjovui, kurs taip mielai sutiko parašyti Focillono charakteristiką.

Su didžiausia pagarba čionai miniu gerąjį savo mokytoją, profesorių VOSYLIŲ SEZEMANĄ. Jis rūpestingiausiai globojo mano

darbą, padėdamas įsijausti į painias svetimų minčių sąsajas. Su tikru didžio žmogaus pasiaukojimu jis praktiškai rėmė visus mano sumanymus ir kiek įmanydamas padėjo jiems realizuotis. Už neribotą jo pasiaukojimą tebus man leista pareikšti čia jam tokį pat beribį dėkingumą!

Literatūra daug kur šelpė profesoriai ST. ŠALKAUSKIS, JONAS ŠTRAUCHAS ir HORSTAS ENGERTAS. O kai kuriomis iliustracijomis ir patarimais veikalo išvaizdą tvarkant — Meno Mokyklos Direktorius IG. ŠLAPELIS ir dail. JONAS STEPONAVIČIUS. Jiems už tai karštai dėkoju.

Naudojaus, pagaliau, ypatinga praktine parama dviejų man labai artimų žmonių, kurių prisidėjimas prie šio darbo žymiai jį spartino. Tatai yra mano brolis IGNACAS ir mano draugas EDUARDAS ŽILYS. Tuodu vyru pakaitomis keletą kartų perrašinėjo visą rinkinį, neleisdamu man net užsiminti apie jokį atlyginimą. Sunku būtų surasti net žodžių atsidėkoti už šią talką...

R. Serapinas

Kaunas,

1939. X. 25.

Išnašos,

skirtos įvadui

[1] Žiūr. Benedetto Croce, Estetica, II d. I. 3 str.

[2] Žiūr. Fr. Nietzsche, Der Wille zur Macht *(Galios troškimas)*, IV, 797.

[3] Cituota iš: Alois Riehl, Friedrich Nietzsche — der Künstler und der Denker, 6 Aufl., 1920. 129 pusl.

[4] Cituota iš: Prof. Dr. Joh. Eduard Erdmann, Grundriss der Geschichte der Philosophie. Neu bearbeitet. . . von F. Clemens. Berlin — Zürich, 1930. 677 pusl.

[5] A. Riehlio žodžiai. — Visur, kur kalbama apie stilių, palyg. cituojamojo jo veikalo puslapius: 26, 27, 28.

[6] A. Riehlio žodžiai, ten pat, 48 p.

[6a] Griaudamas Hallerio tvirtinimą, kad žmogui tesą lemta pažinti tik gamtos, „išorinį kevalą", Goethe sako: „Gamta neturi nei branduolio nei kevalo; ji — *visa kas* iš karto". Kitoj vietoj jis tyrinėtojams štai ką pataria:

Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;
Denn was innen, das ist aussen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

(Abi citatos iš: Herm. Siebeck, Goethe als Denker (4 Aufl.), Stuttg. 1922. 25 psl.).

[7] Goethės žodžiai, cituoti iš: Herman Siebeck, Goethe als Denker (4. Aufl.), 1922. 48 psl.

[8] Goethės ž.: Siebeck, op. cit. 52 — 53 psl.

[9] Siebeck, o. c. 48 p.

[10] Ten pat, 48 p.

[11] Ten pat, 72 p. Turime ir savą apoteozę šiai neprilygstamai giesmininkei:

E už visus viršesnis lakštingalės balsas:
Pilnas, skardus, griaudingas ir, taip sakyt, skalsus:
Skamba, ūžia per krūmus, ir vis kitaip mainos,
Ir vis dūšion intsmenga — lyg Lietuvos dainos.

(Vysk. A. Baranauskas, *Anykščių Šilelis*, 156—8 eil.)

[12] Palyg. Goethės tekstą: „nes žmogus, iškeltas į gamtos viršūnę, laiko save vėl visa gamta, kuriai savo ruožtu dera išleist viršūnę. To jis [t. y. žmogus] pasiekia, kai, persiėmęs visais tobulumais bei dorybėmis, šaukiasi atrankos, tvarkos, reikšmės bei harmonijos ir — galop įgali kurti meno veikalus, kurie greta kitų jo darbų užima šlovingą vietą. Kai veikalas jau pagamintas, kai jis su idealiąja savo tikrove pasirodo pasauliui — jis yra pastoviai ir didžiai paveikus; nes, iš visų jėgų dvasiškai išsiskleisdamas, jis [tasai veikalas] prisitraukia į save visa, kas didinga, garbu ir meilu ir, įsielindamas žmogaus pavidalą, iškelia žmogų aukščiau jo paties, užbaigia jo gyvenimo ir darbų ratą ir sudievina jį dabarty, kuri apima tai, kas buvo ir kas bus. Tokie jausmai yra pagavę tuos, kurie matė Olimpietį Jupiterį, ką galima atsekti iš senųjų aprašymų, pranešimų bei liudijimų. Dievas buvo žmogumi tapęs, kad žmogų pakeltų į dievą. Buvo matyti aukščiausias orumas, o žavėjo didžiausia grožybė. Šia prasme, be abejo, galima sutikti su tais iš senųjų, kurie visiškai įsitikinę sakė, jog esanti didžiausia nelaimė numirti šito veikalo nemačius". (Goethe, Kunstphilosophie. Taschenausgabe der „Philosophischen Bibliothek", Heft 11; 205 psl.).

[13] H. Siebeck, op. cit. 76 psl.

[14] Siebeck, ten pat, 73 p.

[15] Ten pat, 75 p.

[16] Dr. Franz Koch, Goethe und Plotin, Jena, 1925. 169 psl.

[17] Abi gretimos citatos iš ten pat, 124 p.

[18] Ten pat, 126 p.

[19] Čia cituojamos frazės yra Wölfflino netiesioginio mokinio ir jo monografo bei kritiko F. Landsbergerio; žiūr. jo *Heinrich Wölfflin*. Elena Gottschalk Verlag, Berlin, 1924. 4 psl.

[19a] Prie šių Wölfflino žodžių skriste skrenda nuostabios frazės iš *Anykščių Šilelio:* jomis mūsų Baranausko poetinis subtilumas įtraukia mus į pačias didžiąsias gamtos paslaptis; jojo žodžiuose gali gyviausiai pajusti net biologinį procesą: —

Tartum miškas kvėpuoja, nelyginant žvėris:
Savo kvapus po laukus kaip berte pabėręs,
Laukais pievoms atgauna. — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Vidunaktyj taip tyku, kad girdi, kaip jaunas
Lapas arba žiedelis ant šakelių kraunas.
Girdi, kaip šakoms šnibžda medžių kalba šventa,
Kaip žvaigždelės plevena, gaili rasa krinta.

(111—113; 125—128 eil.)

[20] Žiūr. Franz Landsberger, Heinrich Wölfflin. 9 psl. — Tikrasis šio rašinio pamatas kaip tik ir yra čia paminėtasis veikalas.

[21] ir [22] Remiantis Fr. Landsbergerio žodžiais — op. cit. 60 — 61 psl.

[23] Žurnale *Kunst und Künstler,* Bd. XVI.

[24] Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. F. Bruckmann A.—G., München, VII Auflage, 1929. 14 psl.

[25] H. Wölfflin, op. c. 16 psl.

[25a] Kaip žinome, šios — Focillono — charakteristikos autorius, Dr. M. Vorobjovas yra prieš porą metų vokiškai parašęs puikią M. K. Čiurlionio monografiją:

M. K. *Čiurlionis, ein litauischer Maler und Musiker*. Šį veikalą perskaitęs, Focillonas Dr. Vorobjovui parašė laišką (1938. XI. 24), kuriame, tarp kita ko, yra ir tokie žodžiai:

„...Šis didis vizininkas... [t. y. M. K. Čiurlionis] priklauso dvasių šeimynai, kuri mane visuomet paskatina tyrinėti... Tamstos [veikalo] puslapiai — tokie turiningi... [Jie] leidžia suprasti jo kūrybos bendrą reikšmę. Be abejo, jame [M. K. Č.] atbunda gelmės, [ir] jis plastiškai išreiškia senobinę ir jo šalies sieloje galingą svajonę apie pasaulį. Jisai instinktyviai jautrus tiems mitams ir suimtas paslaptingų galių. ...Tai, kas kitur įkvepia katalikybės renesansą, glūdi daug gilesniuose senųjų Perkūno garbintojų dvasios sluoksniuose. Stebimės, regėdami tas taip trykštančias nepaliestas galias, savo gaivumą išlaikančias per amžius..."

R. S.

[26] Cituota iš: Dr. Rudolf Eisler, Philosophenlexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker. Berlin, 1912. 469 puslapis.

[27] Žiūr. Paul Moos, Die Deutsche Aesthetik der Gegenwart (mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik). Schuster u. Loeffler in Berlin (1919). 361-2 pusl.

[28] Moos, loc. cit.

[29] Ernst Meumann, System der Aesthetik (3 Aufl.). Verlag Quelle u. Meyer, Leipzig, 1919. 112 psl.

[30] Meumann, op. c. 28 p.

[31] Ten pat, 115 p.

[32] T. p., 137 p.

[33] Eisler, op. c. 470 p.

[34] Meumann, op. c. 133 p.

[35] „*Aumuo* (Verstand) ir *protas* (Vernunft) yra du skirtingi tos pačios galios aspektai. Žmogus yra protinga būtybė, kuri gali būti vadinama *aumeninga* tik tada, kai pasižymi originaliu ir kūrybišku *mąstymu*". Taip šiuos terminus aiškina *Bendroji Filosofijos Terminija,* LKD Terminologijos Sekcijos apsvarstyta, papildyta, priimta ir prof. St. Šalkauskio spaudai paruošta.

Mūsų terminologai šiuo atžvilgiu orientavosi į viduramžius; nes tuomet *intellectus,* mūsiškai dabar *aumuo,* buvo už *ratio-protą* aukštesnė galia. Tomas Akvinietis aiškina, kad intelektas padedąs betarpiškai pažinti tiesą, o ratio esąs diskursyvus, arba sąvokinis protas; jis sako: „Intellectus enim nomen sumitur ab intima penetratione veritatis, nomen autem rationis ab inquisitione et discursu". — Senovėj būta nevienodai. Viena mąstytojų grupė, kuriai ir Plotinas priklauso, buvo tos pačios apie šį terminą nuomonės, kaip ir vėliau scholastika: Νοῦς — *intellectus* — *aumuo*. Kita grupė aukščiau iškėlė *ratio*. Ne tik stoikai kalbėjo apie „ratio recta", kaip apie tiesos šaltinį. Išaukštino jį jau Herakleitas. *Logos* (ratio) jam yra aukščiausias visatos principas, jos *dėsnis*. Filonui logos — „pirmasis Dievo Sūnus", „antrasis Dievas" ir tarpininkas tarp Dievo ir žmogaus. Jono Evangelijoj Logos — asmeniškai įsikūnijęs Dievo Žodis. — Nuo renesanso laikų beveik sutartinai *ratio* viršesnis už *intelektą,* tariant — *protas* už *aumenį*. Taip santykiuoja ir Kanto *Vernunft* ir *Verstand*. Antai, vėl Bergsonas intelektą vadina į praktiškus tikslus nukreipta, „geometrizuojančia" galia.

Tad, taikydamies prie naujovinės versijos, ir intelektą — Verstand — visur išsiversdami *aumeniu*, šį savo terminą neišvengiamai degraduotume iš *kūrybinio* rango į diskursyvinį, sąvokinį, tariant — „geometrizuojantįjį"; arba, norėdami išsaugoti aumeniui jo „sakrališkąją" — intuityviąją — reikšmę, susidūrę su pastarųjų šimtmečių autoriais, juo tegalime versti tik *ratio* — *Vernunft*.

[36] G. Mehliso žodžiai, cituoti iš jo veikalo *Plotin*. Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz), Stuttgart, 1924. 134 psl.

[37] Faustas, II dalis, pirmas veiksmas. — Daržininkės dainuoja:

Niedlich sind wir anzuschauen,
Gärtnerinnen und galant;
Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.

[38] Cituota iš: Prof. Dr. Oskar Walzel, Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Bd. I. Wildpark — Potsdam. 284 p.

[39] Dr. O. Walzel, op. cit. 284 psl.

[40] Ten pat 284 p.

[41] Der Grosse Brockhaus, Bd. XVI, 626 psl.

[42] Goethes Gespräche mit Eckermann. Im Insel-Verlag, Leipzig; 75—76 psl.

[43] Goethes Gespräche mit Eckermann. Im Insel-Verlag, Leipzig. 304 p.

[44] Pav., Christoph Schrempf, veikale: Lessing als Philosoph, II Aufl., Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz), 1921. 102 p.

[45] Goethe, Dichtung und Wahrheit, II dalis, 8 knyga.

[46] Dar 1757 m. datos yra Mendelssohno žodžiai: „Kadangi tapytojas ir skulptorius grožybes reiškia pagrečioje sekoje, tai jie turi pasirinkti tą akimirksnį, kurs jųjų sekai yra parankiausias". Laokoon. Herausgegeben von Prof. Dr. R. Riemann. Einleitung. VII psl.

[47] Chr. Schrempf, Lessing, 81 psl.

[48] Palyg. Dr. Julius Ziehen, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon. 5 Aufl. Bielefeld u. Leipzig, 1922. 25 psl.

[48a] Nuo 1920 m. birželio mėn. iki 1921 m. liepos mėn., — Giolitti kabinete.

[49] Žiūr. Benedetto Croce, Beitrag zur Kritik meiner selbst. (1915.) Mit Genehmigung des Verfassers verdeutscht von Julius Schlosser. 30 ir sek. psl.

[50] Neaišku, kaip būtų galima, — remiantis Crocės teigimu, — tipą dar ir *individualiai* suprasti, ir nežinia, kaip Don Kichotas, būdamas tipingas *visiems* Don Kichotams, tėra tipingas tik *„sau pačiam"*. Jei garbingasai kritikas randa, kad šį tą pasako jo vartojamoji daugiskaitos lytis — „visiems Don Kichotams", — tai jis pats tuo parodo mąstąs apie kokių nors ir kur nors išsklaidytų žmogiškų savybių *daugį*, kurį savyje suima ir „charakterizuoja" Servanteso sukurtasai tipas. Vargu, ar, kad ir kažin kokiu didžiu gimęs, menininkas ką paveiktų tokia individualia charakteristika, pro kurią niekas daugiau neprasišviestų, kaip tik absoliuti jos nešiotojo atskirybė. Paneigdamas tipų galimumą mene, Croce tylomis, pats prieš savo norą, paneigia žmonių prigimties — ypač psichinį — bendrumą. Matyt, kad jisai prisibijo senosios — labiau klasicistinės — tipo sąvokos, kurioje tipas turėjo išreikšti rūšį bei klasę. Ir toji baimė atveda Crocę į kitą kraštutinumą...

R. S.

Išnašos,

skirtos vertimams

[1] Beje, visur čia aprašoma pederastiška meilė, kur abu partneriai yra vyrai. Tokia meilė graikams atrodė esanti aukštesnė už meilę tarp vyro ir moters. Taip manė ir Platonas. Tik jis norėjo, kad ta meilė būtų sudvasinta.

[2] Ojonistika — būrimas iš paukščių skridimo.

Vert.

[3] ir [3a] Goethe čia turi galvoj garsųjį senovės graikų tapytoją Apellą.

Vert.

[4] Čia kalbama tik apie absoliučiąją [grynąją, nesurištą su jokiu žodiniu turiniu] muziką; tenai, kur muzika pačiame veikale jungiama su kitais menais, reikalas yra daug painesnis: — dainoj, draminėj bei programinėj muzikoj, — toj pusiauprograminėj muzikoj, kurioje jos kūrinio antraštė nusako tam tikrą turinį (*Upelis; Sodas lyjant* ir t. t.). Susekti, kas čia dedasi, dera pačiam meno šakų tyrinėjimui, bet ne netinkamo menu naudojimosi aptarimui. *Aut.*

[5] Hanslickas, berods, apsiriko; kol jis „jautimu" suprato svaiginimąsi vidaus susikaupimu, tol buvo teisus, priešindamasis „jautimui" mene. Tačiau jis aplamai tvirtino, kad meno pergyvenimas negalįs būti *jaučiąs* suvokimas; toliau, jis užginčija muziką turint jausminį turinį. Abiem atvejais jo priešinimasis sentimentalizmui prašovė pro šalį. *Aut.*

[6] Verta pastebėti, kad pats Nietzsche, apibūdindamas, kas yra dioniziška, nekartą išsireiškia taip, jog tatai galima suprasti tik vidaus susikaupimu vaduojantis. Tačiau Nietzsche pirmoj vietoj deda ne meno *pergyvenimą*, bet jo *kūrybą*; o kūryboj abejopo nusistatymo priešingumas pranyksta jos reikšmėj. Menininkas gali kurti viduje susikaupęs, jausmo svaiguly — tūlas tobulas lyrinis eilėraštis taip ir yra gimęs — arba ir išoriniu būdu susikaupęs. Meno kūrime lemia pasisekimas, užbaigtas veikalas, o ne nusistatymas, su kuriuo buvo kurtas. *Aut.*

[7] Labai rangytos, Mažojoj Azijoj esančios, upės vardas. Mene — rangytų linijų bei raštų sinonimas. *Vert.*

[8] „Eikš į mirusiu apšauktą parką ir pažvelk: Tolimų, besišypsančių pakrančių mirgėjimas; grynų debesų netikėtas mėlynumas nušviečia kūdras ir margus takus."

[9] Referatas, skaitytas šeštajame tarptautiniame filosofų kongrese, Harvarde (Amerikos Jungtinėse Valstybėse), 1926 m.

[10] Kaip išimtį psichologinės estetikos atstovų tarpe norėtųsi čionai paminėti Volkeltą. *Aut.*

[11] Pav., Karl Lange „Sinnesgenüsse und Kunstgenuss".

[12] Palyg. straipsnį *Meno paviršiniai ir gelminiai poveikiai.*

[13] Tai A. Tyruolio išversto Goethės eilėraščio *An den Mond* posmas; vokiškai jis taip atrodo:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Vert.

[14] „Likime, kam davei mudviem jausmus vienas antram įžvelgt į širdį ir [leidai] pro visą tą nepaprastą [pajautų] maišatį atsekti mūsų tikrąjį santykį?. .

Sakyk, ką likimas ketina mums suruošti; sakyk, kaip jis taip glaudžiai mus sujungė? Ak, [juk] tu pragyventais laikais buvai mano sesuo ar žmona."

[15] „Nubudo minkšti orai; jie šlama ir audžia dieną naktį — kuria visais pašaliais. O gaivusai kvape, o naujasai skambesy! Dabar, vargše širdie, nesibijok! Dabar turi visa, visa pasikeisti."

[16] Theodor Lipps, *Erdvės estetika ir geometriškai optinės iliuzijos (Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen).*

[17] Palyg. čia: *Į nuotaiką įsijautimo klausimu (Zum Problem der Stimmungseinfühlung).* Zeitschrift für Ästhetik, B. 3.

[18] H. Wölfflinas sako — „su trimis". Žiūr. jo str. *Dvejopas stiliaus pamatas.* *Vert.*

[19] Žiūr. str. *Meno paviršiniai ir gelminiai poveikiai.*

[20] Reikia suprasti: „dar kelios skaitytojų kartos". Nietzsche nenorėjo, kad visi be skirtumo būtų mokomi rašto, bet tik — „išrinktieji": kad nebūtų profanuojamas skaitymo menas. *Vert.*

[21] Kupidoną, vieną iš dviejų Veneros palydovų, jos strėlanešį — meilės kurstytoją. *Vert.*

[22] Tarp Zaratustros, Išminties ir Gyvatos. *Vert.*

[23] Nazarenizmu 19-ame amžiuje buvo vadinama tam tikra, tuomet pasireiškusi, religinė tapybos linkmė. *Vert.*

[24] Savo *Pagrindinėse Meno Istorijos Sąvokose* aš bandžiau nurodyti tipinguosius formavimo laipsnius naujojo meno raidoje. Dažnai ta knyga klaidingai buvo suprasta ta prasme, kad sakyta, jog tatai turėsią atstoti arba perviršyti *Meno istoriją su asmenimis.* Nieko negali būti klaidingiau. Asmenybės turi visuomet likti vertingiausias dalykas ir didžiausią dėmesį į save kreipti. Bet mano nuomonė, tiesą sakant, yra ta, kad asmenybės pasiekos niekaip nepermanysi, bendrai nepažindamas jos meto formavimo galimybių — to žemiausiojo pagrindo (todėl ir kalbama apie *pagrindines* sąvokas), kuriame istorinių aplinkybių saistomo žmogaus kūrybinė vaizduotė yra įsikibusi. Nei su tomis sąvokomis yra duotas menas, nei, taip nuogai išdėstytos, jos sudaro istoriją. Bet šitaip apibrėžtų galimybių ribose gaminosi menas ir tomis (arba panašiomis) sąvokomis galima matuoti ir tiksliau apibūdinti tikras istorines reiškinių lytis bei išsiplėtojimus. *Vert.*

[24a] Skaityta Meno bei Archeologijos Institute 1933 m. vasario mėn. 22 dieną. Tos pat mintys išplėtotos atskiru veikalu: Vie des Formes, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1934.

[25] Taip sprendžiama vadinamoji *plein air'o* problema. *Vert.*

[26] *Aumuo* visame šiame straipsnyje — absoliutus, kurįąs Protas, — dieviškasis Intelektas. *Vert.*

[27] Filosofiniai raštai I, 90.

[28] Simpatinius judesius Schilleris suprato maždaug taip, kaip mes dabar suprantam raiškinguosius, arba ekspresyvinius, judėsius. Bet jie čia šiek tiek savotiškai įprasminti. Nenorėdami pažeisti Schillerio schemos ypatingumo, tą terminą pasilaikome. *Vert.*

[29] *Latitudinarijais* Kantas vadino doros dalykuose perdaug tolerantinguosius. Jis čia paėmė kadaise Anglijoj buvusios partijos vardą; jos nariai siekė įgyvendinti bet kokių religinių įsitikinimų apkantą. Latitudinarijų priešingybe Kantas laiko *rigoristus* (iš lot. rigor — nenuolankumas, griežtumas); jiems nėra jokio vidurkelio tarp gera ir pikta; sako, veikti žmogus privalo ne jausminio potraukio, bet tik priedermės vedamas. Tai taip pat buvusios sektos vardas, kuriuo dabar žymima ir paties Kanto imperatyvinė — priedermingos sąžinės įsakoma — etika. Ta pačia prasme ir Schilleris šiais terminais naudojasi.

Vert.

[30] Aiškiai matyti, kad Schilleris čia turi galvoj Laokoono grupę.

Vert.

[31] *Apie graikų veikalų pamėgdžiojimą tapyboje ir skulptūroje (Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)* p. p. 21, 22. *Aut.*

[32] Romos kardinolas, Kalvino priešas, *Jokūbas Salodetas* (1477—1547 m.) buvo entuziastingas klasiškojo meno gerbėjas. Jis 1506 m. prie imperatoriaus Tito pirčių atkastos Laokoono grupės garbei parašė garsų eilėraštį *De Lookoontis Statua,* kurį čia ir turi galvoje Winckelmanas.

Vert.

[33] *Metrodoras* — graikų tapytojas ir filosofas. Jį atėniečiai pasiūlė L. Emilijui Pauliui — nugalėtojui prie Pidnos (168 m. pr. Kr.), — jojo vaikams auklėti ir namams papuošti.

Vert.

[34] Ilijada V, 343: ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα...

[35] Ilijada V, 859.

[36] Ilijada VII, 427.

[37] δάκρυα θερμὰ χέοντες.

[38] οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας.

[39] Odisėja IV, 188—190.

[40] Chateaubrunas.

[41] Antiochus. Antholog. lib. II cap. Harduinas, rašydamas apie Plinijų (lib. 35 sect. 36 p. m. 698) šią epigramą priskiria Pisonui. Bet, peržvelgę visus graikų epigramininkus, nerandame šiuo vardu nė vieno.

[42] Plinius, Historia naturalis, lib. XXXV, 35.

[43] Valerius Maximus, Factorum et dictorum memorabilium, lib. VIII, cap. 11. *Less.*

[44] *Montfauconas* (1654—1741 m.) — pasižymėjęs senovės tyrinėtojas. Pradžioje jis buvo karys, vėliau — benediktinų vienuolis. Gyvendamas St. Germaino vienuolyne parašė veikalą *Antiquité expliquée,* kuriame ir paminėta toji „barzdota senio galva"; dabar manoma, jog tai bus buvusi kaukė.

Vert.

[45] *Valerius Maximus* — Romos istorikas, gyvenęs pirmajame amžiuje po Kr.

[46] Tai *Pitagoras iš Regiumo* (gyvenęs apie 480 m. pr. Kr.), pramintas Leontinu. *Vert.*

[47] Philippus (Anthol. lib. IV, cap. 9, ep. 10):

Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον. ἤ τις Ἰήσων
Δεύτερος, ἢ Γλαύκη τις πάλι σοι πρόφασις;
Ἔῤῥε καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε...

[48] Čionai minimas *Filostratas Vyresnysis*, gyvenęs apie 200 m. po Kr. Tarp kita ko, jis yra aprašęs menamą Neapolio paveikslų rinkinį (εἴκονες).
Vert.

[49] Clamores horrendos ad sidera tollit.

[50] Jeigu choras Filokteto vargą šia prasme vertina, tai atrodo, jog jį pastarojo beviltiškas vienišumas ypatingai jaudina. Iš kiekvieno žodžio į mus pasigirsta draugiško graiko balsas.

[51] The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I, sect. 2, chapt. 1, p. 41 (London 1761). *Less.*

[52] Trach. v. 1071, 72:

— — ὅστις ὥστε παρθένος
Βέβρυχα κλαίων — —
(„Aš, kurs kaip mergelė
rėkiu čia ir verkiu")

[53] Skeuopoija — sen. graikų teatrinio kostiumo ir kaukių gaminimo technika.
Vert.

[54] *Makrobijus* — apie 400 m. po Kr. gyvenęs romėnų rašytojas, autorius mokslingų stalo pašnekesių (Saturnalijų šventės metu), vardu *Saturnalia*.
Vert.

[55] Graikų epininkas (apie 600 m. pr. Kr.).
Vert.

[56] *Quintus Kalabros* (gyveno 4-ame a. po Kr.) — graikų epininkas. Parašė iš 14 knygų susidedančią *Ilijados* tąsą.
Vert.

[57] *Likofronas* — Aleksandrijos poetas; gyveno apie 275 m. pr. Kr.
Vert.

[58] — — — — — — — — — — — vikriai šliaužėdami,
Puolė Laokooną; pradžioj sūnelius jo apvijo;
Sąnarius, stipriai suspaustus, krimto žalčiai savo žiaunom.
O tuojau ir jį patį, skubantį gelbėt strėlotą,
Čiupę, aplink apsivijo, kilpas baisingas sujungę.

[59] Jo Vergilijaus komentare; *Donatas* gyveno apie 400 m. po Kr.
Vert.

[60] Grūmėsi rankom jisai, iš apjuosusių trūkdamas kilpų.

[61] Sprandą ir kūną dukart žvynuotnugariai apriętę,
Liemenis tiesė aukštyn ir galvas laikė pakėlę.

[62] Tą graviūrą Lessingas rado viename Vergilijaus komentare, kurį 1697 m. paskelbė anglų poetas Drydenas (gyvenęs tarp 1631—1700 m.). Šios graviūros akivaizdoj jis bent tiek pasiguodžia, kad net vidutinių gabumų menininkas — kokiu laiko Cleyną — nusimanęs esąs pagrindinių grožio dėsnių verčiamas Laokoono kūną ir ypač sprandą palikti kiek galint laisvesnius nuo žalčių kilpų — nors tiesioginis graviūros tikslas buvęs, pasak Lessingą, duoti ne savarankišką meno kūrinį, o tik tinkamą knygai (komentarui) paaiškinimą.

Vert.

[63] Kruvinais pūliais, nuodais raištis jo visas permirkęs.

[64] — — — — — — — — — jau lyžčioja vienas ir patį
Laokooną apninka ir jį nuo galvos ligi kojų
Apvija; kąsdami žiauriai, žaloti pagauna jam kirkšnį.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Puola, veržias žaltys, naujus vis darydamas lankus
Niršta ir sumezga kilpa kietai jam kelią suspaudžia.

[65] Sprandą ir kūną dukart žvynuotnugariai aprietę,
Kaklus ištiesę aukštyn ir galvas laikė pakėlę.

[66] *Valerius Flaccus* 89 m. po Kr. miręs romėnų epininkas.

Vert.

[67] *Joseph Addison* (1672—1719 m.) — anglų politikas, filosofas moralistas ir dramaturgas. Savo *Pašnekesiuose apie monetas* (1702 m.) jis bando senovės poezijos kūrinius paaiškinti monetose užsilikusiais atvaizdais.

Vert.

[68] *Echijonas,* teisingiau *Aėtijonas* — Aleksandro Didžiojo laikų tapytojas. Manoma, kad Vatikano muziejuje padėtas paveikslas, *Aldobrando vestuvės,* esąs jo *Jaunavedžių* kopija.

Vert.

[69] Kadaise *Araksas,* dabar *Arasas,* — upė Armenijoj.

Vert.

[70] *Statius* — romėnų poetas iš 1-ojo amžiaus po Kr.

Vert.

[71] Žymiai pakeitusi gcradarišką išvaizdą, jau ji tinsta [iš apmaudo]; o aukso segės nebeprilaikomi plaukai draikosi ant dangiškos krūtinės. Tuo pat metu ji siunta ir smurtauja; jos skruostai dėmių išmarginti. Iš įsiliepsnojusio žibinto ir juodo apdaro ji panaši į Stikso mergaites [furijas].

[72] Anoji [t. y. Venera], palikusi [savo šventavietės, esančios Kipro saloj] Pafo šimtą aukurų, pakeitusi savo išvaizdą ir plaukus, nusijuosusi meilės juostą, nuvijusi šalin Idalijos paukščius [karvelius], kaip tvirtinama — per pat vidurnakčio gūdumą dievaitė skubėjo su Tartaro seserimis, pasiėmusios kitoniškus žibintus ir didžiules strėles; jos įsiveržė į miegamuosius kambarius. Visoj namų slaptybėj pasklidusios liežuviuotos gyvatės ir didžiulis siaubas baisiai gąsdino namų slenkstį.

Vert.

[73] *James Thomson* — anglų didaktinis poetas, gyvenęs 1700 — 1748 m., išgarsėjęs ypač savo metų laikų aprašymu — *Seasons* — kuris pasirodė 1730 m.

Vert.

[74] v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei (Tapybiniai pastebėjimai). 159 psl. ir toliau.

[75] De arte poetica 128 — 130 eil. Cituota iš A. Churgino vertimo.

Vert.

[76] *Protogenas Rodietis* — įžymus graikų tapytojas ir liejikas, Apello amžininkas. Garsūs du jo paveikslai: viename atvaizduotas Rodo herojus Jalisas, medžiotojo vaidmenyje; antrasis parodo jo motiną Kidippę.

Vert.

[77] Lib. XXXV. sect. 36 p. 700.

[78] Ilijada XXI, 402 — 404.

[79] Lessingas čia turi galvoj Longino veikalą *Apie kilnumą*. Longinas buvo neoplatonikas, tam tikrą laiką gyveno nuo Romos nepriklausoma pasiskelbusios Palmyros karalienės Zenobijos dvare, eidamas jos patarėjo pareigas. 273 m. jis buvo, Romos imperatoriaus įsakymu, nužudytas. Plotinas jį vadina geru filologu, bet menku filosofu.

Vert.

[80] Ilijada I, 43 — 51.

[81] Ilijada IV, 1 — 4.

[82] *Apollonijus Rodietis,* gimęs Aleksandrijoj apie 270 m. pr. Kr.; gyvendavo pakaitomis čia ir Rodo saloj. Tatai buvo mokslininkas gramatikas ir poetas. Iš jo poezijos yra iki šių laikų išlikę tik *Argonautika.*

Vert.

[83] Ilijada IV, 177 — 129:

Šitą galingąjį lanką šaulys pasistatęs ant žemės,
Liepė draugams jį uždengti skydais, kad narsieji achajai
Nepamatytų anksčiau, kol jisai susiras Menelają.
Pats išsitraukė iš šūties jis strėlę, nešiotoją skausmo.
Greitai pritaikė jos kotą prie lanko stygos, pasimeldęs
Šauliui, Likijoj užgimusiam Foibui aukščiausiam, žadėdams
Jam hekatombą brangiausią aukot avinų pirmagimių,
Kai į tėvynę sugrįšiąs, į Dzelijos šventąją pilį.
Tempti pradėjo strėlės jisai plunksną ir stygą prie lanko.
Stygą pritraukė jis sau prie krūtinės, o strėlę prispaudė.
Kumpąjį lanką įtempus, galingi ragai sugirgždėjo,
Garsiai suskambo styga, ir, ištrūkus iš rankos kareivos,
Žaibu nuskrido baisioji strėlė į pat būrį achajų.

[84] Ilijada V, 721 — 731.

[85] Ilijada II, 41 — 47.

[86] Ilijada II, 101 — 108.

[87] Ilijada I, 239 — 244.

[88] Ilijada IV, 109 — 116.

[89] Žiūrėk von Hallerio *Alpės:*

Aure, širdažolė, aukštai prastiepus taurią galvą pro prasčiokų žolynėlių žemą būrį; visa gėlyčių padermė po jos vėliava tarnauja; net mėlynoji jos sesutė, ją pa-

gerbdama, sukniumba. Šviesus, sukrautas ant stiebų, spindulių apjuostas žiedų auksas vainikuoja pilką apdarą; sodraus žalumo atmieštas plynų lapų baltumas iš drėgno deimanto mirga ir žaibuoja. Teisingiausias įstatymas: jėga ir gražumas susituokę! Gražiame kūne graži siela gyvena.

Štai, panašus į pilkšvą rūką, šliaužia žemutis augmenėlis, kuriam gamta pakryžmais susegė lapus; maloni gėlelė rodo porą paauksintų snapučių, kur turi ametistinė paukštytė. Tenai į pirštą susirietęs žibąs lapas žalsvai atsimuša giedrioj srovėj; švelnutį purpuruotą žiedų sniegą papildo baltais vainiklapiais išsiskėtus žvaigždelė. Net sumindžiotoj ganykloj smaragdai žydi, rožės, o uolos vilki purpuru.

Vert.

[90] Breitingerio *Kritikinė Poetika* II d. 807 pusl.

[91] Šviesus, sukrautas ant stiebų, spindulių apjuostas žiedų auksas vainikuoja pilką apdarą; sodraus žalumo atmieštas plynų lapų baltumas iš drėgno deimanto mirga ir žaibuoja.

[92] *Jan van Huysum* (1682 — 1749 m.) — kruopštus gamtos pamėgdžiotojas, gėlių tapytojas; olandas.

Vert.

[93] *Francesco Mazzuoli,* dar vadinamas Parmigianino (nes buvo kilęs iš Parmos), gyveno tarp 1503 — 1540 m. Šis italų tapytojas buvo pasekęs Corregio. Nėra tikrai žinoma, kokį jo paveikslą Lessingas čia turi galvoj.

[94] *Tiziano Vecellio* (1477 — 1576 m.) — labai įžymus venecinės mokyklos tapytojas. Bet Lessingo čia minimas paveikslas, esąs Borghesų galerijoj, šiandien nebelaikomas Tiziano kūriniu.

Vert.

[95] Prancūzų mokslininkas, senovės tyrinėtojas *Boivin* (1649 — 1724 m.), 1715 m. išleidęs: *Homero išteisinimas ir Achillo skydas.*

Vert.

[96] Ilijada XVIII, 496 — 507.

[97] Ilij. III, 121: Žinią baltrankei Helenai Irida suskubo pranešti.

[98] Ilij. III, 331: Tik Aleksandras, dabartinis vyras gražplaukės Helenos.

[99] Ilijada III, 155 — 157.

[100] *Dzeuksis iš Heraklėjos (Bitinijoj)* gyveno penktojo amžiaus gale pr. Kr.

Vert.

[101] Ilijada III, 158 — 159.

[102] Ilijada III, 140 — 141.

[103] *Feidijas,* nuostabiųjų Dzeuso ir Atėnės statulų autorius, buvo Periklo draugas; gyveno tarp 488 — 432 m. pr. Kr.

[104] Ilijada I, 533 — 535.

[105] *Valerius Maximus lib.* III, 7, 4: „propemodum ex ipso coelo petitum".

[106] Plinius lib. X sect. 51. p. 616. Edit. Hard.: „quanta pars animi".

[107] *Mironas* — šiek tiek už Feidiją vyresnis jo amžininkas. Tai puikus skulptorius liejikas, stengęsis, visų pirma, atitaikyti didžiausią natūralų panašumą.

[108] Ilijada III, 209 — 211. *Vert.*

[109] Mozės Mendelssohno filosofiniai raštai, II d., 23 p.

[110] *Aleksandras Pope* (1688 — 1744 m.) — anglų poetas ir iš dalies filosofas; jį išgarsino komiškas epas *Garbanos Pagrobimas* (1712 m.).

Vert.

[111] *William Wicherley* (1640 — 1715) m.) — anglų komedijų rašytojas.

Vert.

[112] De Poetica cap. 5.

[113] King Lear. Act. I, Sc. II. (Cituota iš Jurgio Talmanto lietuviškojo vertimo: *Karalius Lyras*).

[114] The Life and Death of Richard III. Act. I, Sc. I.

[115] Laiškai apie naujausiąją literatūrą (čia turima galvoj 82-sis laiškas, rašytas Mozės Mendelssohno 1760 m.), V d. 102 psl.

[116] Klotzii *Epistolae Homericae (Laiškai apie Homerą)*, p. 33, et seq.

[117] Ten pat 103 p.

[118] *Pordenone* — italų tapytojas, gyvenęs tarp 1483 — 1539 metų.

Vert.

[119] *Das dichterische Kunstwerk*. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte, Leipzig 1921.

[120] Palyg. Schillerio laišką Goethei iš 1797. XII. 29.

[121] Jei negali *gražiai jausti,* tau lieka *protingai norėti* ir kaip *dvasiai* veikti, ko tu kaip *žmogus* nepajėgi.

[122] Kadangi tu joje [t. y. gamtoje] *skaitai,* ką pats į ją esi *įrašęs,* kadangi tu akiai [pritaikydamas] jos reiškinius paeiliui išrikiuoji, savo virves ištraukdamas per jos begalinį lauką, tai svaiti, bene tavo dvasia nujausdama suvokia didžiąją gamtą.

[123] *Pasaka* jai suteikė gyvybę, *mokykla* jai atėmė sielą; *aumuo* gi vėl iš naujo sugrąžina jai kuriančią gyvybę.

PAVEIKSLŲ SĄRAŠAS

AUTORIŲ ATVAIZDAI

ILIUSTRACIJOS

TURINYS

SL 014. Tiražas 4000 egz. Užsakymas 977
Leidykla „Baltos lankos“
šv. Ignoto 14-5, 2001 Vilnius
Spausdino „Spindulio“ spaustuvė
Gedimino 10, 3000 Kaunas

SAKALO LEIDINYS Nr. 5/613

AfV. Nr. III/00109. Tiražas 5.000 egz. Popierius Ostland Faser G. m. b. H. Kauen 70×100. Spaudė ir subrošiūravo Kauen-Wilnaer Verlags- u. Druckerei G. m. b. H. Kaune, 1944 m. birželio mėn.

Antologija *Ties grožio vertybėmis* pradėta rengti 1936 metais Švietimo ministerijos siūlymu. Sudaryti ir išversti rinkinį didžiųjų mąstytojų bei kritikų pasisakymų apie grožį, meną, kūrybą ėmėsi Rapolas Serapinas, pasitardamas su Vosylium Sezemanu, peržiūrėjusiu leidinį ir parašiusiu pagrindinę įvado dalį, atsižvelgdamas į Mikalojaus Vorobjovo, Stasio Šalkauskio siūlymus. Į spaudą antologija buvo atiduota 1940-aisiais, prieš pat sovietų okupaciją. Naujoji valdžia sustabdė knygos, parengtos, pasak Kosto Korsako, „pagal griežtą idealistinį planą", leidimą. Nacių okupacijos metais antologija ėmė rūpintis „Sakalo" leidyklos direktorius Antanas Kniūkšta. Spaudos darbai buvo baigti 1944-aisiais, frontui artėjant prie Lietuvos. Liko tik įrišti. Deja, ir šįkart likimas nebuvo palankus estetines mintis sukaupusiai knygai: Klaipėdoje sandėliuoti lankai vykstant mūšiams buvo smarkiai apgadinti, be to, ir vėl pasikeitė laikai... Iki mūsų dienų išliko vos keleta šios knygos egzempliorių. Antologijoje *Ties grožio vertybėmis* be verstinių Platono, Nietzschės, Goethės ir kt. tekstų pateiktos ir išsamios autorių charakteristikos. Tai daugeliu požiūrių pavyzdinis leidinys, atspindintis prieškarinės Lietuvos kultūros sukauptą intelektualinį patyrimą.